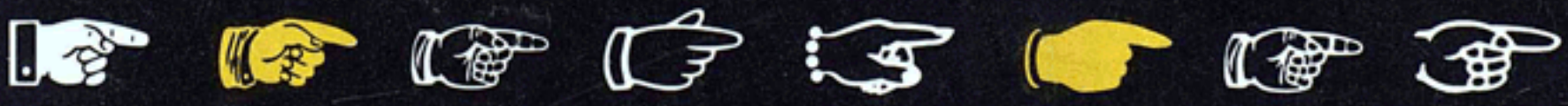
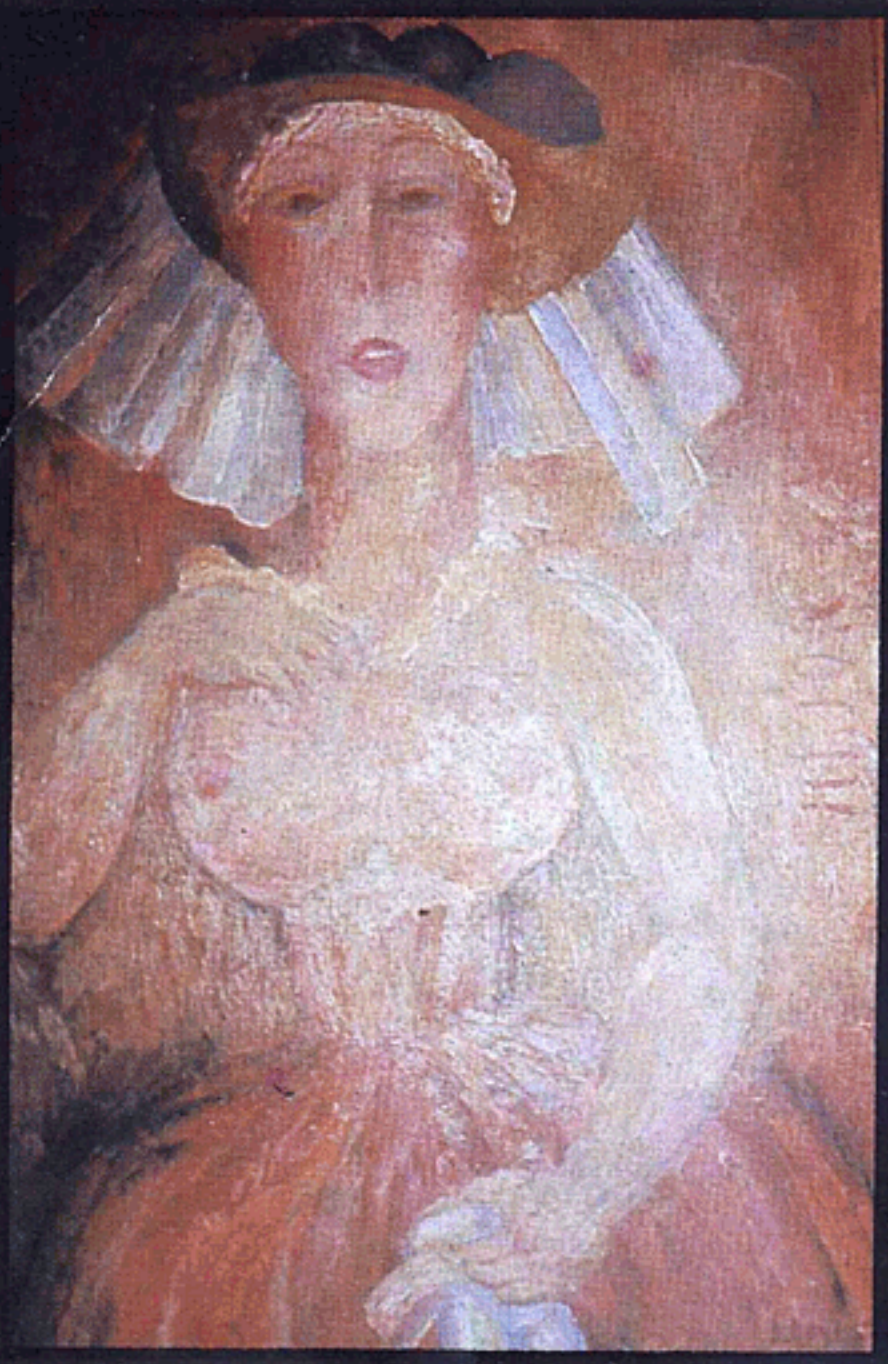
ISSN 0130·6405

89 6

ИСКУССТВО КИНО





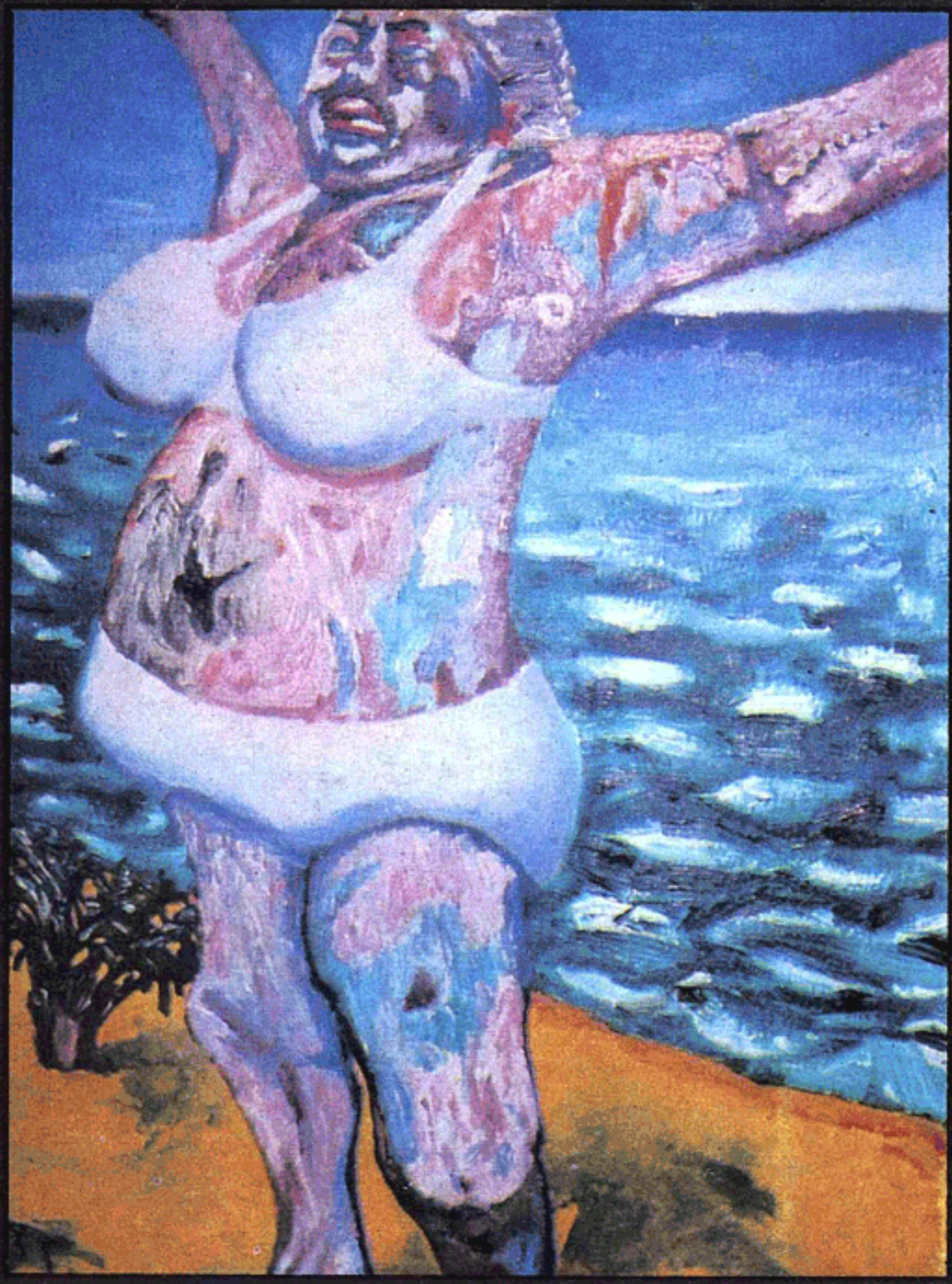
НАКОНЕЦ!

Почти тридцатилетний период бытования андерграундной живописи, скульптуры, плаката осветила выставка "От неофициального искусства – к перестройке", состоявшаяся в начале 1989 года в Ленинграде. Само ее название обозначило ту роль, что сыграл художественный авангард в нашем сегодняшнем раскрепощении, освобождении от всяческих догм. Организаторы экспозиции представили практически все течения, стили, а также и поколения еще недавно гонимого, подпольного искусства. Здесь были работы и совсем молодых художников, и участников печально известных "бульдозерных" выставок – признанных мэтров, многие из которых ныне за рубежом, а иные – увы! – не дожили до этого счастливого дня.

На цветной вкладке – мини-репортаж из Ленинграда.

Д. Окунь.
"Невеста"

Ф. Гуменюк.
"Иордань"



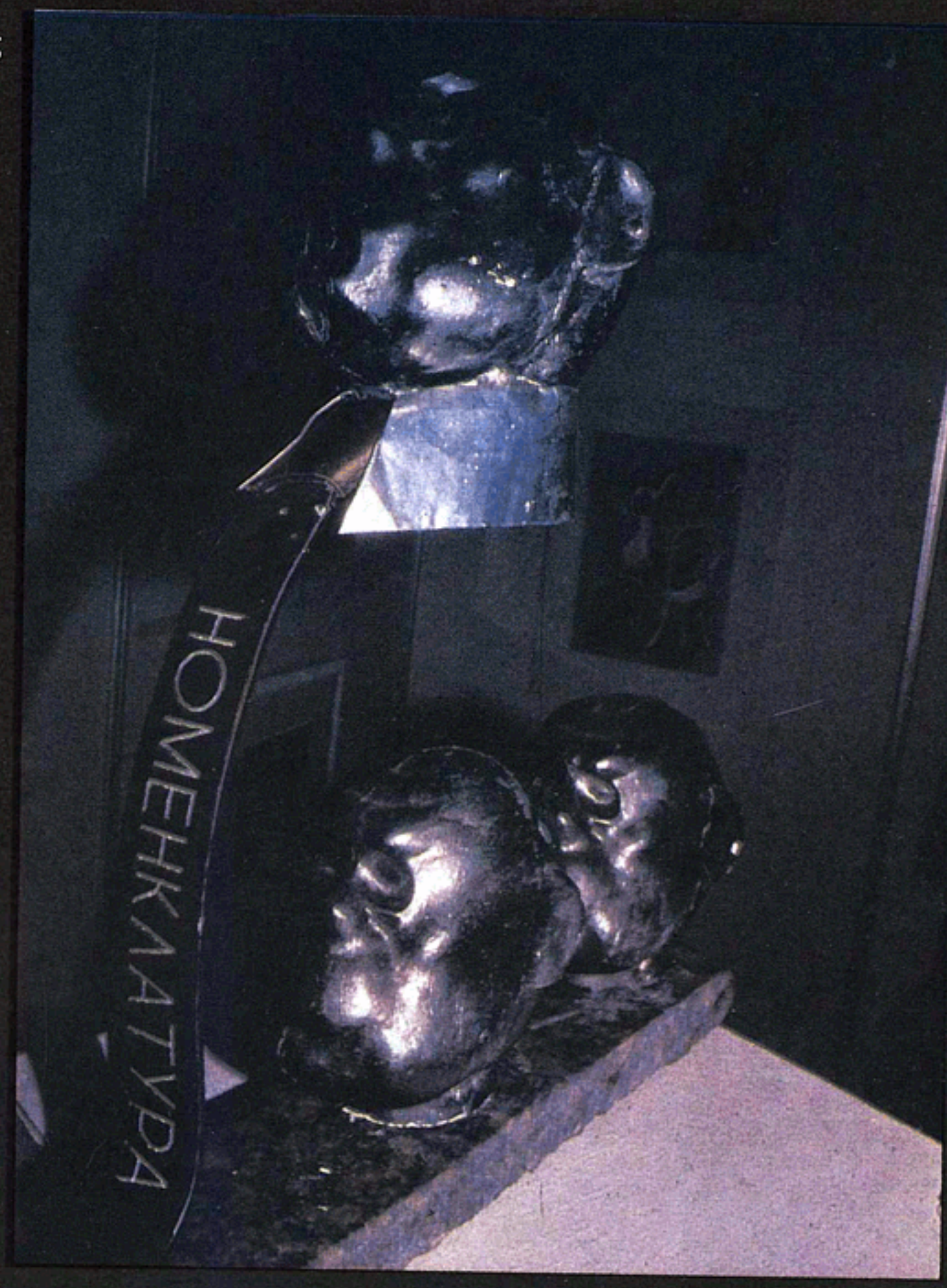
А. Мертвый.
"Гроза пансионата"
(некрореалисты)

О. Фронтинский.
"Пейзаж" (митьки)

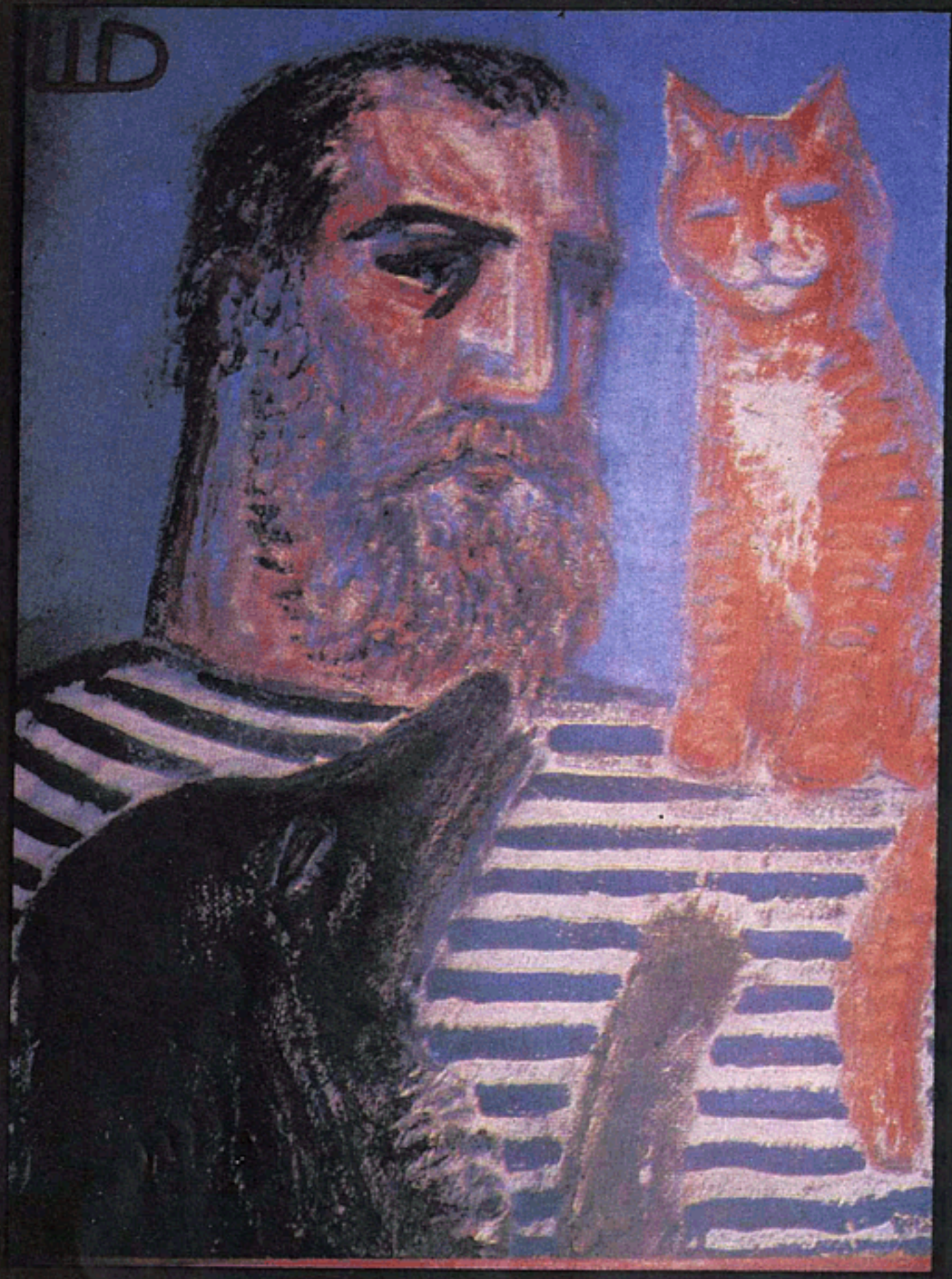
Вик.
"Видение Марии
в полгода"

С. Юшкевич.
"Портрет Светы"

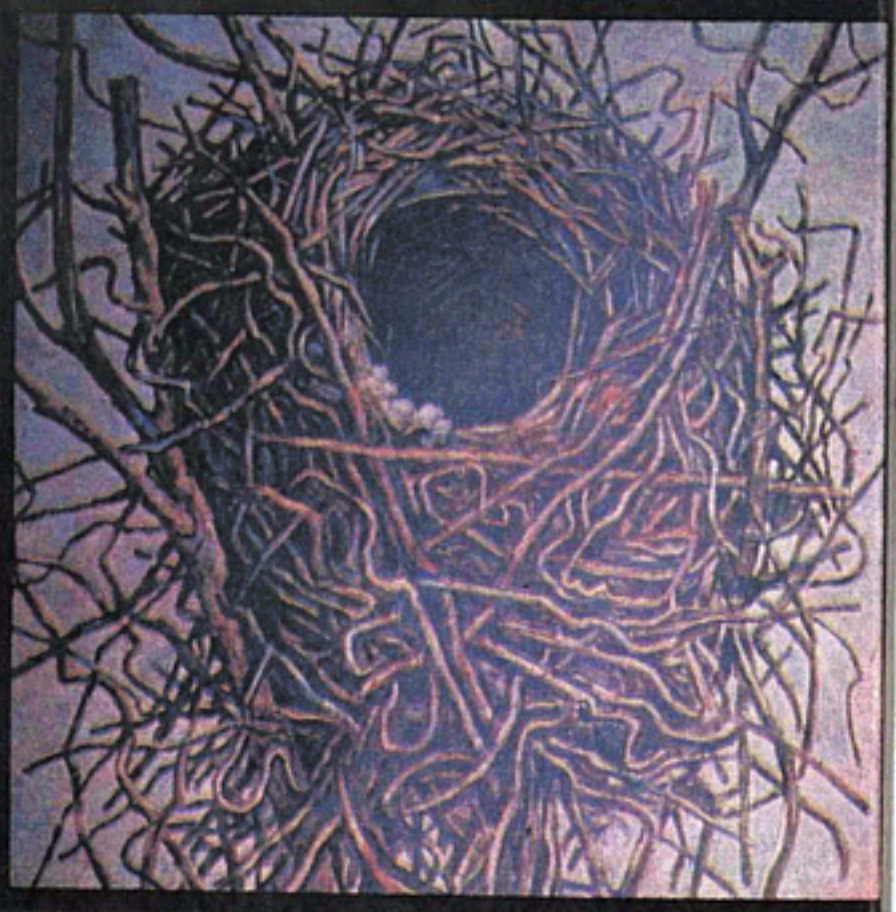
А. Линецкий.
"Номенклатура"



В. Громов.
"Приснилось мне"
(автопортрет)



Д. Шагин.
"Памяти Барсика
и Дика" (митьки)



О. Григорьев.
"Гнездо"

ИСКУССТВО КИНО

6 89

Ежемесячный журнал
Орган Союза кинематографистов СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного редактора)
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

3 A propos...

Свободная тема

4 **О. Ковалов.** Быль про то, как лиса петуха съела

Интервью «ИК»

26 **Алексей Герман.** Не будь мы такими...
30 **Никита Михалков.** Мечты этого человека...

Культура: эстетика, идеология

40 **Андрей Шемякин.** Превращение «русской идеи»
52 **Александр Тимофеевский.** О «полочной» статье В. Шитовой
53 **В. Шитова.** Житие и поучение Ильи Глазунова

Интервью «ИК»

61 **Эрнст Неизвестный.** Между молотом и наковальней
63 **Эрнст Неизвестный.** О синтезе в искусстве
73 **Т. Бачелис.** Слово о Сальвадоре Дали

Кинематограф 80-х, Дневник

Разборы и размышления

78 **С. Муратов, М. Топаз.** Новые времена
87 **Нина Игнатьева.** Это же наши дети
92 **С. Лаврентьев.** Обманщики, или Игра по-крупному
99 **Л. Карахан.** Чистые намерения и нечистая сила

Точка зрения

106 **Илья Смирнов.** Как спрятать лист?

Беседы за рабочим столом

110 **Андрей Хржановский.** Другое кино

Современность и экран

Лаборатория

118 **Г. Алейников.** Блеск и нищета индустрии параллельных грез

Журнал в журнале
129 **Г. Алейников.** Кино — образ жизни
133 JMS
134 Некроэстетика
136 **Ольга Лепесткова.** Тотальный кинематограф
138 **Борис Юхананов.** Имаго — Мутант

За рубежом

141 Альтернативное «Досье «ИК» для молодежной редакции
142 **К. Дьяконов.** All You Need Is Yesterday

Киноповесть

150 **Александр Кабаков.** Невозвращенец

In this issue:

Youth issue of "IK"
Oleg Kovalov on political situation of the thirties and its influence on style of Youry German's prose and Alexey German's cinema **(p. 4)**
Interviews with Alexey German and Nikita Mikhalkov **(pp. 26, 30)**
„Russian idea" and cinema **(p. 40)**
Vera Shitova about Ilya Glazunov **(p. 52)**
Interview witn Ernst Neizvestny **(p. 61)**
Neizvestny's article "Synthesis in Art" **(p. 61)**
Salvador Dali **(p. 73)**
Reviews of the films:
"Flag of Brick. Arthuras Sakalauskas' Shots", "The Tailor", "Counter-claim. The Observation', "New Times" **(p. 78);**
"The Instigators" **(p. 87);**
"Rock Style Tragedy" **(p. 92),**
"The Autumn. Chertanovo..." **(p. 99)**
Rock culture **(p. 106)**
Talk with animation film director Andrey Khrzanovsky **(p. 110)**
Who is who in Soviet "parallel cinema" **(p. 118)**
"Parallel" film magazine "Cine Phantome" on a visit to "Iskusstvo Kino" **(p. 125)**
"The Beatles" and cinema **(p. 142)**
Instead of film script: "He Who Hadn't Return" by Alexander Kabakov **(p. 150)**

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

На 2-й стороне обложки и на вкладке фото Ю. Цехновицера

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 22.03.89
Подп. к печати 19.05.89 А08276
Формат бумаги 70×100 1/16,
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс
Печать офсетная,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91.
Тираж 53 000. Заказ 707
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров редакция не высылает

A propos...

Этот номер «Искусства кино» был задуман как единое целое — как книжка, в которой рассматриваются социокультурные аспекты прошедшего двадцатилетия, и как попытка понять время через культуру, отыскать ответы на серьезнейшие вопросы искусства и общественной жизни. Мы попытались также заглянуть в более отдаленное прошлое и в ближайшее будущее — чтобы лучше понять и осознать, что со всеми нами происходит сегодня.

Речь в этом выпуске журнала пойдет о мифологии недавних лет и о новых мифах, о подмене истинных ценностей мнимыми. И о людях, сохранивших себя и свои идеалы, о нонконформистском искусстве — искусстве протеста. Вот почему материалы номера не замыкаются только лишь на вопросах кинематографа, но и обращены к эстетическим и идеологическим проблемам развития культуры в целом.

Мы благодарим авторов, разных по возрасту, но близких нам по мировосприятию — критиков, журналистов, искусствоведов, художников, — за помощь в реализации нашего замысла. Благодарим и сотрудников журнала «Искусство кино» за советы и поддержку в работе.

Л. Калгатина
М. Оленева
А. Шемякин
(редколлегия молодежного выпуска)

Свободная тема

О. Ковалов

Быль про то, как лиса петуха съела

Чуя грядущие казни...

О. Мандельштам

Аура — состояние, предвещающее припадок (*греческ.*).

...Тяжелый сырой туман, накатывающийся от дальнего леса, тихо прокрадывается кочковатым полем, колеблющимся кольцом охватывает дощатый остов покосившейся будки и медленно ползет вверх, пряча ее от взора... Больно смахивает он, вражина, на ту мутную сыворотку, что, рождаясь из свербящей точки в мозгу, застилает зрение и делает тело чужим и непослушным! Успеть бы *опередить* ее, спустив курок до того, как подступающая истома скрутит, обессилит, обеспамятит!..

Зимой 1935-го начальнику опергруппы Ивану Лапшину стукнуло сорок. Не засиделась коммуналка, отмечая эту дату, — друзья засбирались как-то разом, по военной привычке: тягучими утренними сумерками заступать на службу, а сорвет с коек тревога, то и раньше. Когда они, негромко напевая слова полюбившегося марша, застегивали в коридоре крючки шинелей...

А что, собственно происходило в это время?

Гм... Ну, скажем, когда они негромко напевали слова полюбившегося марша — в столице, за тысячи верст от задремывающего приволжского городка, Первое всесоюзное совещание киноработников решало, каким быть экранному герою. Осенью, когда оскалившийся от напряжения Лапшин, сжимая ржавеющую дужку помятого ведра, процарапывался кустами к заволоченному туманом сарайчику — резолюции совещания внедрялись.

До затверживания изучая газетные сообщения о мужественной Абиссинии или о нарастающей борьбе немецкого пролетариата с фашистами и их приспешниками социал-фашистами — Лапшин, верно...

В фильме А. Германа «Начальник опергруппы» (1982)[1] нет проходных

Журнальный вариант

[1] Первоначальное название фильма «Мой друг Иван Лапшин» (1984).

эпизодов — именно потому, что он как бы из них и состоит.

Скажем, *проходы*, проезды Лапшина на работу — в ином, «милицейском» фильме были бы *проходными*, не собирай герой в пути улики, подстегивающие сюжет. Здесь они, густо детализированные, развернуты в самостоятельные киносюиты — камере, как глазеющему по сторонам зеваке, все интересно: вот бледненький мальчик в инвалидной коляске жадно горящими из-под очечков глазенками провожает браво вышагивающих на службу работников угрозыска, а его важная мама — горжетка, жеманно поджатые губы — удостаивает «власть» милостивым кивком; вот среди грязноватых сугробов, оторачивающих тротуары, вальсирует с метлой медведеватый милиционер — потешая товарищей, что, лежа животами на подоконнике, греются на робком еще весеннем солнышке, оживляя казенный фасад гроздью голов в фуражках; вот трамвай, распираемый пассажирами, — показатель прогресса, гордость горожан; вот тощий — усишки, втянутые щеки — человек, перетаптывающийся на остановке с перекинутыми через плечо валенками; вот вдоль двухэтажек главной улицы громыхает телега с бидонами и восседающей бабой, поющей про удалого Хазбулата... Песня волочится над сырыми крышами, обволакивает городок, как это серое низкое небо, что вот-вот просеет на его и так раскисшие улицы то ли мокрый снег, то ли дождевую морось...

Эти, другие «необязательные» зарисовки, разбухающие в эпизоды, так же веско-значительны, как и те, что в ином фильме были бы узловыми для действия, а здесь — уравнены в правах с прочими, подровнены к ним, как кирпичи в кладке.

В классическом детективе быт работает на сюжет: у А. Хичкока герой может жарить яичницу только потому, что где-то рядом тикает бомба или убийцы спешат к его дому. Картинка из повседневности как бы *отвлекает* от того, что, непоказанное, подразумевается за кадром,— тем вернее *привлекая* к нему.

Сходная модель восприятия поневоле руководит просмотром фильма А. Германа — думаешь: не может быть, чтобы такой подробнейший проход был показан «просто так» — верно, он зачем-то в сюжете нужен. Тесная кладка эпизодов, мотивы и фигуры которых часто внешне не продолжены, подразумевает некое «А в это время...», некое *межскле-ечное пространство* — арену основного действия.

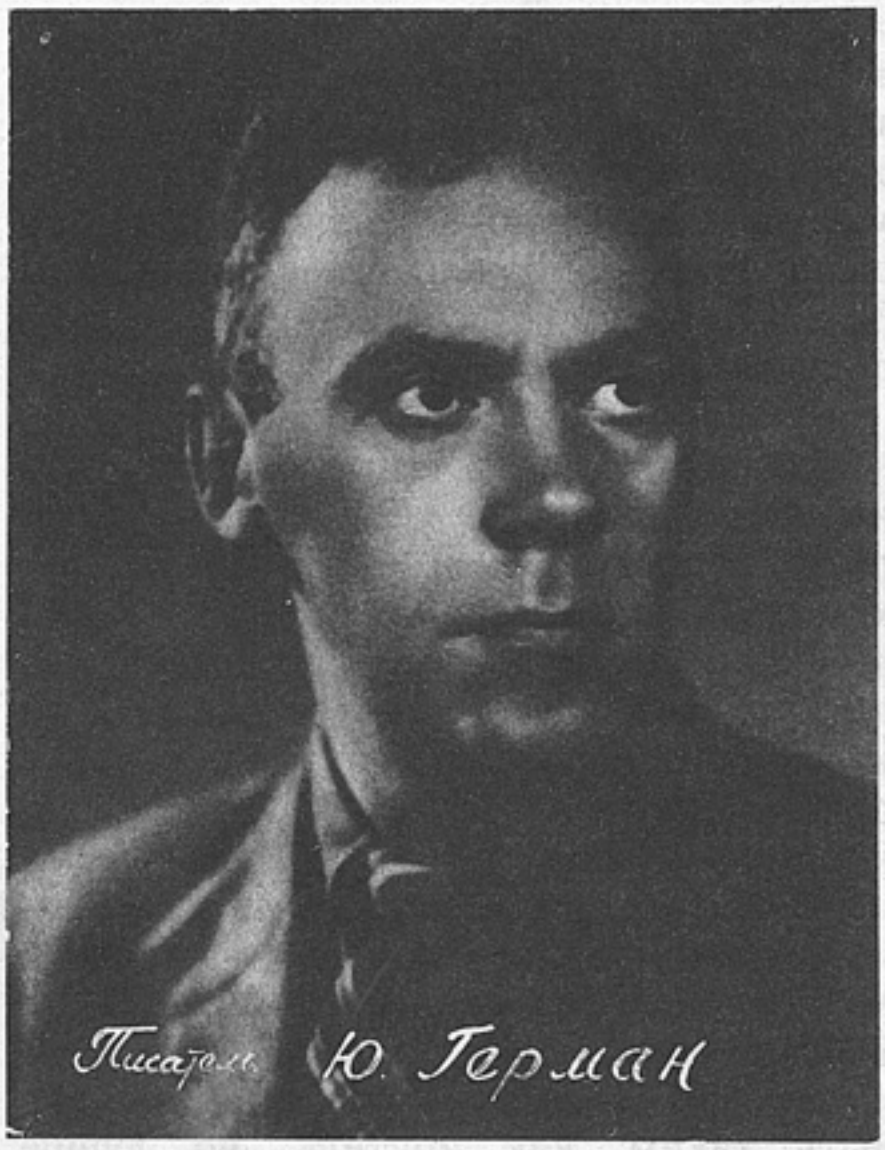
Оттого эпизоды эти сами собой соотносятся с любой синхронной им исторической вешкой, хоть с совещанием киноработников — легко продлеваются в жизнь, продлеваются *жизнью*, намертво сращиваясь с реальностью середины 30-х. Оттого — легко писать о них, додумывая изображенное экраном.

...итак, изучая газетные сообщения о нарастающей борьбе немецкого пролетариата с фашистами и их приспешниками, Лапшин, верно, проскальзывал взглядом вести с этого совещания, заодно соглашаясь с его решениями. Год назад писательский съезд декретировал ориентацию на «третью действительность», то есть будущее, радостными чертами которого надлежит наделять изображаемое настоящее, — что ж, М. Горькому виднее, куда рулить. Ныне Б. Шумяцкий, оснастившись этими открытиями, заявил, что герой обязан быть таким, как зритель, но лучше него,— и это, разумеется, верно: не зря же такому испытанному товарищу поручили руководить киноработой.

Однако потом, должно быть, когда из душноватой, пропахшей махрой и одеколоном мглы зальчика кинотеатра «Гудок» светлые печальные глаза Лапшина смотрели на экранные плоды совещания, — он узнавал ту неясную неловкость, что покалывала его при виде чистеньких каналоармейцев, перековывающихся на сцене местного драмтеатрика. Как и тогда, после спектакля, вздрогнув от неожиданного вопроса об увиденном, не отошедший от потаенных дум Лапшин легко бормотнет, что оно в общем и целом *полезно*. А о том, что бравые киногерои не похожи ни на него,

ни на его знакомых — разве что на городского дурачка Федю, орущего «ура!» по всякому поводу,— промолчит, рассудя, что не с руки ему оспаривать авторитетное мнение, услышанное в фойе.

Через полвека сам он — в своем растрескавшемся кожаном пальто, в сбитом на висок кепаре, с вечным чинариком за ухом — шагнет на экран.



Думалось: у А. Германа — скорее однофамилец того Лапшина, о котором читали еще деды. После просмотра фильма тянешься к давним повестям — удостовериться, что режиссер увидел в людях 30-х неведомое писателю.

Как ждалось, родимые пятна — язвы, гнойники! — времени проступают сквозь строки повестей «Лапшин» (1937), «Жмакин» (1938), где героем — тот же Лапшин.

Вот смятение Васьки Окошкина, молодого помуполномоченного:

«— Товарищ начальник! (...) Вы невинных людей сажаете. Это ужасно, то, что здесь делается.

(...)

— Застенок здесь? — спросил он (Лапшин. Не странна ли его полуутвердительная подсказка? — *О. К.*).

— Да, — сказал Окошкин, — это ужасно!»[2]

Простаку, разумеется, бог знает что наплел арестант-налетчик — и начальник шутя доказывает Ваське, что «невинных» здесь нет, заодно проводя с молодым кадром ненавязчивую воспитательную работу. Лапшин рассказывает, как казнимый им белогвардеец «последним желанием» пренебрег: «Делайте ваше дело, господин пролетарий, потому что когда наши вас поставят, то, поверьте, не спросят, какое у вас желание...»[3] Жертва «проявляет сознательность» — в унисон удовлетворенному расстрельщику как бы *тоже* оправдывает приговор суровостью классовых законов.

И — воспитавшийся Васька, разгорячась удачной операцией, веско заявляет: «...это большое дело врага брать, очень растешь на этом и мужаешь...»[4]

Начальник продолжает разнообразить педагогические приемы — проворовавшегося Васькиного дружка приказывает арестовать именно Ваське, уверенно прикидывая: «Ничего, злее будет!»[5]

Линия мягкосердечного, доверчивого к врагу простофили, лишь после сурового урока постигающего величие священной беспощадности,— обычна в официозной культуре 30-х.

Из своего времени — и сцена, где группа актеров «изучает жизнь», набираясь ума-разума у работников угрозыска.

Интеллигенция здесь — аккурат та, что доносными статейками именовалась *«гнилой»*. Червоточинка — и во внешности их, какой-то «подпорченной»: «красивый молодой артист» с потным подбритым лбом, «старуха с двойным подбородком и вежливо-безразличными глазами», «молодой, но уже лысый ар-

[2] Герман Ю. Подполковник медицинской службы. Начало. Буцефал. Лапшин. Жмакин. Воспоминания. Л., 1968, с. 327.
[3] Там же, с. 328.
[4] Там же.
[5] Там же, с. 346.

тист, все время кивающий яйцеобразной головой», рыжая артистка с «ярко накрашенным большим ртом»...

Особицей — старик мхатовских кровей, игравший Булычова, и юная Адашова. Лапшин догадывается: меж ними, сторонниками реализма, и прочей труппой, лакирующей действительность (годом раньше в повести были бы, верно, «формалисты»),— «происходит бой».

Лапшин рассказывает актерам о контрреволюционном деле некоего «дяди Павы», купленного «кое-кем», «деловито и коротко» информирует о перековке заключенных на канале.

Он слышит — актеры, откланявшись, костерят его: «Чинуша, чинодрал, фагот!» Чего, казалось, и ждать от склизких интеллигентишек — вечных двурушников, жалящих в спину?

Но и оценки так слепы, что даже не оскорбляют — *удивляют* Лапшина: «...чудак народ!» Смысл описания отходит от схем времени: меж Лапшиным и актерами не враждебность — *непонимание* друг друга.

В комнатенку его втиснуты еще приживал Окошкин и, невесть почему (уплотнение?), старуха Патрикеевна, коммунальное исчадие — злобно-тупая, с деревянной ногой, постук которой мучает ночами.

Жильцы наши уже дышат каким-то отравленным воздухом:

«Вошла Патрикеевна и спросила, нельзя ли посадить в тюрьму одну знакомую врачиху за то, что та назвала домработницу свиньей»[6].

Васька привычно шутит: «Ты — людоедка (...) я тебя в Соловки упеку. У меня имеется на тебя дело (...) И за колдовство упеку, за то, что ты ведьма...»[7]

На дне рождения Лапшина гости не находят ничего лучшего, как неторопливо обсуждать перипетии будущей войны: льют из пустого в порожнее про «ихний генштаб» и «наш воздушный флот»... И немудрено: стоило одному из них, размягчась наливкой, доверительно обронить, что беспартийный, ибо «женат на поповской дочке», как Лапшин испытующе вопрощает: «Исключили?» Враз трезвея, бедолага испугался, потом вновь — испуганно осекся, напоровшись на пристальный взгляд, пресекающий дружбу: Лапшин «подумал о том, что они теперь разные и ненужные друг другу люди»[8]. Нет, уж лучше со значительным прищуром, кряканьем, хитроватыми намеками, поигрыванием в некую осведомленность — толковать о доблестной авиации, бессознательно выдавая вчерашнюю передовицу за собственное сметливое кумеканье.

В отвычку на людях обсуждать *личное* — их любое скопление уже механически воспринимается как *собрание*, и су́ждения загодя фильтруются сознанием, чтобы предстать в благонамеренном виде. А личное, всегда-то норовящее расшатать главенство «общественного» — недоистребив, прячут, как сифилис.

Смотря фильм еще «полочным», думал: смелые реплики о Соловках, Калинине, поповской дочке сочинены сегодня, за что и опала. Но они — *из повести*, где притушены то расслабляющим «мягким юмором», то как бы простодушно-безоценочной интонацией. Слова словно случайны — скользят *мимо главного*, на деле — обтекая, охватывая его собой, как изгиб стенок — содержимое кувшина. «Необязательное» слово вырастает здесь в обмолвку — таит смысловые потенции.

Проводив гостей, Лапшин не в духе — отчего, опущено. Но пунктир беглых подробностей намечает: оттого, что день рождения мало разнился от встречи «красной даты»; от подступающей ясности — друга, посмевшего жениться идейно-неосмотрительно, запугал не из классового принципа, а потому, что — соучастник явно чуждой беседы — *сам* испытал постыдный укол страха... а в общем оттого, что вместе со всеми

[6] Там же, с. 333.
[7] Там же, с. 326—327.
[8] Там же, с. 325.

ощутил ширящиеся, слоями табачного дыма расплывающиеся в воздухе, разрывающие его — *полости*, зоны умолчания, давящие свинцовым столбом *пустоты*, вымывающие твердь из-под ног. Ставшее массовым — это муторное, с головокружением и тошнотой, как в корабельную качку, состояние уже выразил поэт — за то и бедующий в ссылке, пока Лапшин с друзьями, обкурившись до

«Мой друг Иван Лапшин». Да и еда та — грошовая, случайная... обсосанная конфетка, жареный пирожок...

одури, все не могут натешиться оловянными солдатиками да продирают першащие глотки воинственными маршами... ныне обезвучившимися, заглушенными тихим, как мягкий снег, засыпающий выжженную землю, словом:

> Мы живем, под собою не чуя страны,
> Наши речи на десять шагов не слышны...

Проплешинами умолчания изъязвлена и повесть: рассказчик здесь словно не замечает, что жилищные условия Лапшина по сути — ужасны; что сварами из-за недосыпанного в компот сахара и обывательскими мифами— коммуналка недалеко ушла от «Вороньей слободки»; что Патрикеевна — родственница булгаковского Шарикова... Эту черную ворону словно сырым ветром занесло в форточку Лапшина, ее мелкий террор, гундо-

сые причеты, «брошюрки», подворовывание — слиплись в тяжесть, ночью мешающую вздохнуть: во всхлипывающую грудь вдавливается то ли чугунный утюг, то ли пята рассохшейся деревянной ноги, то ли распяленная когтистая лапа. Более жесткая структура текста неминуемо перевела бы Патрикеевну из житейского анекдота — в социальную фантасмагорию, сделав зловещим вест-

ником бед, колышащейся в каморке косматой тенью... как знать, не кристальнейшего ли Лапшина?

Рассказ здесь словно бездумно струит словоохотливый вагонный попутчик, но бесшабашно-простоватая интонация мобилизована: не сболтнуть лишнее, подразумевая шпиона, таящегося на верхней полке. Чтобы предотвратить нежелательные обобщения, картина жизни предусмотрительно дробится на занятные бытовые частности — но поскольку рассказчик как бы «не ведает, что говорит», горсть выколупанных камешков все же позволяет представить мозаику. Скажем, за очевидностью он может опустить, что чувствовали герои,— зато с удовольствием, словно радуясь за них, не преминет оповестить, что они *ели*.

Повесть и начинается с назначенных для дня рождения Лапшина пирога с капустой, копченого угря. С удивляющей, потом с раздражающей обстоятельностью, как о невероятно значительном, по нескольку раз чуть не на каждой из 117 страниц методично отмечается, где, когда, сколько, как, с кем ели-пили герои: «Лапшин долго пил свой любимый боржом», «Васька аккуратно ел песочное пирожное», Патрикеевна «пила чай с черными сухарями и солью», «попил с ним боржому, поел огурцов с помидорами», «ужинали картофельным салатом», «варили пельмени», «пили кисленькое вино, ели маслины», «она выпила мерзавчик водки», «она грызла печенье», «погрызли миндальное печенье», «Окошкин слизал крем», любимую девушку угощают «купленными по дороге слоеными пирожками», дважды втолковывается, что чай пьют «с рогульками», а Адашова ела миндаль, трижды — что Ваську гоняли в лавку именно за селедками...

Имеющий уши да слышит — о еде столько говорится не от ее раблезианского изобилия... Да и еда та — грошовая, случайная: мокрый пайковый хлеб, обсосанная красная конфетка, жареный пирожок, жменя мятных лепешек... протчая дрянь, которую именно «грызут», «слизывают», «тяпают» — не насыщающая, а засоряющая желудок. Это — не еда, а продукция пищевой промышленности, ее — не продают, а забрасывают, да не на прилавок — в ветвистую сеть распределителей, и не старорежимно покупают — ею отовариваются.

Сам принцип описания, скрупулезно отмечающего, кто сколько съел, вызывает ощущение, что герои, контролируя, смотрят друг другу в рот, ревниво считая проглоченные соседом куски, чтобы уличающе попрекнуть лишним: «Пришла Галя Бычкова, съела два больших куска торта», «Он откусил огромный кусок хлеба с маслом и положил в стакан три куска сахару, потом, вопросительно взглянув на Лапшина, положил четвертый».

«Мой друг Иван Лапшин». Ханин — А. Миронов, Патрикеевна — З. Адамович

Под взглядами, считающими съеденное, впору подавиться — но герои повести привыкли к контролю, регламенту, «временным трудностям» и великому лозунгу «Лопай, что дают»; еда всякий раз — изумляющее событие, которому должно лишь радоваться. Они и радуются.

Показательны здесь даже преступле-

ния: из ларька сперли «бочку селедок и два ящика макарон», жулик Тамаркин «украл семнадцать ящиков экспортных куриных яиц» — справив подруге «норковую шубку». Повесть, разумеется, выставляет эти злодейства не следствием — причиной продовольственной катастрофы, все же — россыпь штрихов намечает контур социальной ситуации в стране, где истреблен *нэп*.

«Под аплодисменты москвичей мы идем колонной по Земляному валу, мимо Красных ворот, которые пока еще стоят на своем месте, мимо Сухаревой башни, еще не снесенной, и поворачиваем к центру»[9].

Весна 1929-го: делегации стекаются в столицу, где партконференция декретирует план пятилетки.

«Звенели трамваи, катили (...) курносые красно-желтые автобусы английской марки «Лейланд» и смешные приплюснутые такси «Рено» французского производства. Цокали копытами (...) тысячи лошадей (...) мчались извозчики.

Витрины (...) сверкали. (...) красовались (...) вывески частных торговых домов — нэп ведь еще не кончился — и государственных трестов (...) сейчас ей (Москве.— *О. К.*) предстояло (...) сменить свое лицо: страна поднималась в новый большой поход, и уже было ясно, что предстоит (...) много не только радостного (...): опять карточки, опять ограничения (...) работа без оглядки на часы... *Но впереди (...) великая цель* (курсив мой.— *О. К.*), во имя которой надо было пойти на это, и шахтеры с улыбкой глядели на роскошную кондитерскую, у (...) которой стоял хозяин, мрачно глядевший (...) на нашу колонну. Павел с озорством продекламировал: «Ешь апельсины (ананасы? — *О. К.*), рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй». Буржуй (...) раскрыл было рот, но сплюнул, махнул рукой и вернулся в кондитерскую, хлопнув зеркальной дверью»[10].

... общая воспламененность, растворяющая единичные сомнения. «Нам ли стоять на месте!..»

Эк разобрала парня отвратная картина: оплот буржуазии, кондитерская — в центре пролетарской столицы! Чего, казалось, проще: Павлу — варить чугун, кондитеру — варенье? Нет, Павла это не устраивает — именно потому, что устраивает кондитера. В Павла намертво вгво-

[9] Жуков Ю. Люди 30-х годов. М., 1966, с. 71.

[10] Там же, с. 71—72.

зжено — ни компромисса с врагом! С голоду опухнем, детей заморим, а с принципа не сойдем: выпрем кондитера с исторической сцены, для верности— вытравим и из жизни.

Впереди — великая цель! Впереди — встреча с самим товарищем Сталиным!

...Глушимое маршами, свербило-таки: дома, где мертво въелись в детские ладошки номера, намазюканные химическим карандашом, россказни о нашей мощи встретит презрительно-ледяное молчание жены, тающей в очередях,— и один из делегатов, как ни пинали под скатертью тупорылыми сапожищами,— спросил, обмирая: «Почему в магазинах стало не хватать продовольствия?»

Вождь не удивился, встал, запрохаживался вдоль стола с трубочкой. Завел издалека: «В вопросе о продовольственных трудностях надо различать несколько сторон. Есть причины технического характера, они устранимы, хотя и для этого потребуется время...»

Вопрос привычно расщепляется, размолачивается на произвольные составные, каждая размусоливается до невнятицы — серая кашица выдается за всеохватный ответ: неспешный онанизм этот внедрялся как недостижимый образчик диалектической логики.

Словно забыв слушателей, вполголоса, с трубочным пыханьем, перемежающим риторические вопросы: «Как же быть?.. А может ли вообще мелкое крестьянское хозяйство дать стране столько продовольствия, сколько нужно стране?..»[11] — кутает их словесной ватой, пока делегаты, вконец перестав что-либо понимать, не начинают просто следить, ошалело водя головами, как мерно маячит взад-вперед табачное облако, временами выпрастывающее руку, медлящую в рассудительном жесте. Того-то и надо...

Слова уже намекают на что-то, въедаются в незримое, значимее их смысла — просверки угроз в голосе. Толстый палец, продрав дымовую завесу, долбит, как ненасытный клюв, пространство, указывая все новых врагов — пока дрожащим делегатам не начинают мерещиться по углам их кривящиеся, размазанные су-

Тот портрет, соседям
всем на зависть,
Занимает тридцать два
окна!
Ваське на восьмом
усы достались,
Мне — кусок шинельного
сукна.
Быть бы мне отцом,
народ пригревшим,
Я б заместо на окне
висеть
Дал сыночку,
Кондакову Кеше,
Из окна на праздник
поглазеть.
(Из романа В. Дудинцева «Белые одежды»)

[11] Там же, с. 100—102.

мерками лица... Мишени расплываются, двоятся, троятся...

Распуша усы, вождь улыбается, уговаривает, струит мед в уши: «Будет вволю и хлеба, и мяса, и масла».

Оттаивая от гипноза, несмело — как бы и благодаря, и искательно испрашивая на то позволение — заулыбались, задвигались, пихаясь втихаря локтями — мало уразумев, но с совершеннейшим восторгом. Ну вот, так и есть — пошла горячка самовздрючивания, недержание эмоций, общая воспламененность, растворяющая единичные сомнения... Все по сценарию, вождь даже заскучал.

Сложа руки на пузе, полюбовался шалунишками — и посерьезнел, остужающе вздев палец: дело-де за малым — сломать «хребет кулачеству»![12]

Мальчишки, согласно кивающие головами, должны, казалось, понять, что хребет перебьют — им... Какое там!

В фабричном кооперативе невидаль — мясные консервы. «Продажа идет оживленно. Но к вечеру женщины с криком... забрасывают прячущегося под прилавок продавца вскрытыми... жестянками.

В банках оказались скверно пахнущие консервы из голья, с зубами, волосами, бычьими половыми органами»[13].

Продавец-то при чем? Уж кидались бы банками друг в друга: женщинам невдомек, что «консервы» те сварганили такие же, как они, ударницы на такой же, как у них, грязнульке-фабрике, производящей рапорты и перенапрягающейся от рекордов. И совсем уж ничего не понимают доблестные пищевики, которых вместо ожидаемого награждения орденами за перевыполнение — выволакивают из кабинетов и лупцуют табуретками в следственных склепах:

«Происходит расследование. Выясняется, что консервы заготовлены вредителями, руководившими консервными заводами.

— Ничего, съедят товарищи и это,— говорил один из них.

— Мы решили, что время действовать наступило,— говорит московский меньшевик»[14].

Невесело, конечно, когда из вспоротой жестянки, фуганув дурным запахом, выстреливают, как пружинный чертик, наглые бычьи причиндалы,— тем приятнее полюбоваться в суде на запудренные синячищи мямлящих что-то злодеев.

Еще жанровая зарисовка:

«В одном (...) гарнизоне появился старьевщик. (...) Он сам заходил в квартиры и назойливо просил продать ему старые вещи. Старьевщик был очень любопытен и болтлив. Он (...) присматривался к обстановке квартир, заводил разговоры с женами командиров, расспрашивал, где служат их мужья и т. п. Жена одного командира заметила, что старьевщик интересуется (...) военными вопросами. О своих подозрениях она сообщила мужу. Старьевщик был арестован. Оказалось, что он шпион иностранной разведки»[15].

Папаша, водрузив на пористый нос очки в железной оправе, зачитывает по слогам за пустоватым чайком, значительно поглядывая на притихших детишек:

«По заданию шпиона и диверсанта Чернова были уничтожены 250 000 лошадей и сделаны прививки чумы и рожи свиньям. (...) он организовал порчу хлеба на элеваторах.

Фашистский лазутчик Зеленский по заданию «право-троцкистского блока» вредил в области торговли. В предметы продовольствия вредителями подбрасы-

[12] Там же, с. 102.

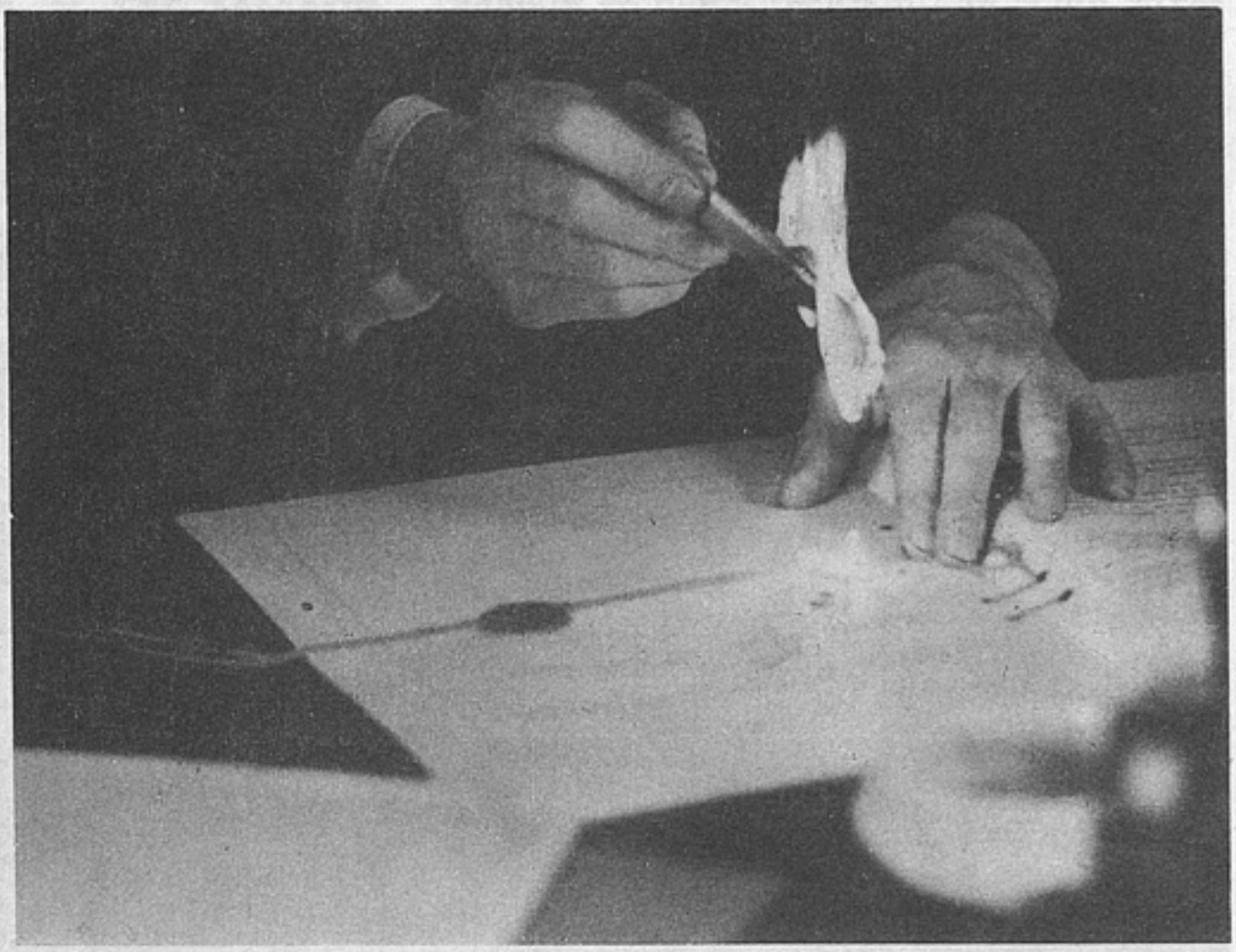
[13] Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства. Под редакцией М. Горького, Л. Авербаха, С. Фирина. Государственное издательство «История фабрик и заводов», 1934, с. 29.

[14] Там же, с. 29.

[15] Ложеницын П. Как беречь военную тайну (2-е изд.). М., Государственное военное издательство Наркомата Обороны Союза ССР, 1938, с. 30.

вались стекла и гвозди. В торговле сахаром, махоркой, солью, печеным хлебом и другими предметами широкого потребления создавались перебои. Уничтожались продукты, в которых чувствовалась острая потребность»[16].

Ну и наймиты — торгуя страной, еще и гвоздь в булку суют, чуть в щи не писают! Чтобы извести народ — губят... махорку! Дикие наговоры, казалось, да-



«Получи, голубчик, свои семь лет и благодари Бога, что у тебя бытовая статья, а не та самая!..»
(Лев Разгон. Непридуманное)

же достовернее без этих идиотических подробностей, но... папаше в них *хочется* верить, чтобы не признать пропажу соли плодом одобряемого и претворяемого им плана пятилетки: в наших бедах виноват-де не я, а — *другой*, кошмарный. Заодно приходится верить — тем охотнее, чем несуразнее байка, успокоительно недоступная проверке,— в отравленные ртутью гардины[17], тайные тоннели... Не копеечная книжонка в негнущихся пальцах — социальная индульгенция, дармовой довесок к сомнительному мяс-

[16] Там же, с. 15

[17] Вышинский А. Я. Судебные речи. М., Юридическое издательство НКЮ СССР, 1938, с. 511.

цу, шмякнутому о липкий прилавок.

Кроме нахальных бычьих принадлежностей народ одарен стадами... козлов отпущения, гонимых в костедробилку под кровожадные рукоплескания тех, кого еще втянет ее зев: из ими же замусоленных брошюрок ясно — роли лазутчиков назначены не только наркомам и маршалам, но — прачке и старьевщику.

Говорят — люди 30-х не знали о беззаконiях. Но — чего уж такого «не знали» Лапшин, другие взрослые дяди и тети? Положим — в 1934-м не знали, что сосланы О. Мандельштам и Н. Клюев, но писательский съезд — знал, и это не очень омрачило делегатов. А уж про раскулачивание, Шахтинское дело, процесс Промпартии, ТКП, ловлю вредителей, каналостроение, регулярное избиение Ленинграда, показательные судилища — знали, но оценку событий — *передоверяли* передовицам: тягостно усомниться, легче — присоединиться к трудовому коллективу и общему мнению. Цехами голосовали за казни, изображали народный гнев под окнами судов, запруживали площади, потрясая пакостными плакатиками. «Незнавшие», по-

ищите на старых снимках свои насупленные лица, оцените суровый разворот скул и непреклонно стиснутые челюсти!

Официозное искусство 30-х ковало героя-аскета — личные, тем более телесные радости презрительно оставляя несознательному «буржуазному» человеку. У Ю. Германа этот герой-пример как бы проверяется реальностью, кладущей его на лопатки. Живя и обществен-

Писательский съезд декретировал ориентацию на «третью действительность»... Что ж, М. Горькому виднее, куда рулить

ными идеалами — из быта не выпрыгнешь: Лапшин вмят в быт, некрасивый, запаршивленный, — подспудно желая вполне «мещанской» обустроенности. Сама природа словно издевательски окорачивает идею подвижнического аскетизма, некстати напоминая — людьми движет не только классовая начинка, но и физиология: Лапшину тяжко и без семьи, и просто без женщины. Похоже, он девственник.

А жизнь — дразнит голосами, возбужденным дыханием молодок, называющих балбесу Окошкину, славному талантами провинциального жеребца. «Надо жениться»,— Лапшин наставляет блудодея, проговариваясь о себе. Васька слышит — начальник ночами пищит пружинами, «долго и печально вздыхает».

В санатории — он томится влечением к жене знаменитого летчика. Помогая прибраться — отдергивает взгляд от стопки ее белья. *Плачет* во сне.

Одиночеством в эру коллективизма наделен здесь не рафинированный индивидуалист типа Кавалерова из романа Ю. Олеши, неминуемо конфликтующий с новым временем, а — герой, всецело вроде бы отвечающий его идеалам.

Подлечиваясь у моря, в накате южных волн Лапшин словно различает далекую канонаду, казалось — «там идет война, а он (...) просто поправляется в тылу, в лазарете, и (...) скоро (...) проедет на фронт к своим товарищам»[18].

Схлынул вал революции, чаемые битвы за мировую коммуну куда-то рассосались, оставя на засоренном песке выползшую нечистую мелюзгу... Литера-

[18] Герман Ю. Цит. изд., с. 334—335.

тура 20-х многажды описала, как героев гражданской травмировал нэп. Лапшин, похоже, бессознательно угнетен... его сворачиванием: ощущает некое *заболачивание* реальности, подкрадывающуюся муть, неустойчивость будней, разность слов и дел — лихорадочную смену лозунгов, программ, охаивание, оттирание ленинских соратников, фантастическое возвышение теневых фигур, демагогическую проповедь всенародного обнищания. Реальность — уже какая-то смазанная, двулично-обманная, в ней нет *опоры*.

Оттого — подспудное желание *продлить* ситуацию войны, где победа зависит не от передовицы, резолюции, голосования, колебания конъюнктуры — а от мышц, воли, поступка, курка, где, как к току высокого напряжения, подключаешься к опасности, бодро переживая саму материю жизни, смерти,— событием становятся собственные кровообращение, сердцебиение, плоть. Реальность же при везении обеспечивает лишь вялое дотлевание, доживание — и Лапшин, прервав постылый отпуск, бросается в работу, под пули бандитов — *с облегчением*.

Героизм Лапшина — парадоксальная форма трусости, поза страуса. Чтобы не видеть, не осознать неблагополучия современности, он иллюзорно прячется от нее, ныряя в опасность, в вульгарные схватки с уголовщиной, жалкий суррогат былой величавой борьбы. То — чуть ли не единственная тогдашняя форма инстинктивного внутреннего самосохранения, возможность слить слово и дело: от Москвы 1937-го — многие будут *отдыхать*... в воюющей Испании.

Не конкретизируя словом, Юрий Герман объективно фиксирует неслиянность цельного человека с эпохой, ждущей от личности не *равенства себе*, а — «двойной бухгалтерии», дробности, мелкости, непостоянства, конформности, дисциплины.

Легко увидеть в повестях Ю. Германа влияние Э. Хемингуэя — стилевой лаконизм, таящий подтексты, последний крик литературной моды тех лет. Фильм же А. Германа снят словно вперекор всяким «подтекстам».

А. Герман сильно снял любовь в фильме «Двадцать дней без войны» (1977) — здесь же интимному нет места: демонстративное отсечение подтекста, вторых значений последовательно распространено на всю структуру ленты — начиная с предметного ряда.

В «Начальнике опергруппы» даже не главной — единственной для вещи заявлена ее прямая простейшая функция: греть ноги в мороз — для валенок, быть с хаканьем отжатой — для гири, перекипячивать борщи, выварить белье — для газовой конфорки.

Что за невидаль, казалось? Искони в кино рядом с вещью, наделенной внутренней жизнью (у Ж. Виго, Л. Бунюэля, Ф. Феллини, Р. Брессона, А. Тарковского) — существует вещь, «равная себе». Но при легчайшем авторском нажиме и она готова выпорхнуть из быта, как бабочка из кокона. Даже у считавшегося «бытовиком» В. Шукшина объекты приближались к изоклише, являя образный отстой — песенную, беллетристическую, фольклорную закваску: карусель здесь, разумеется,— *жизненная*, березы — символ родной земли, кулон с «Незнакомкой», вперекор реальной «Неизвестной» уличной деве И. Крамского — мета женской чистоты, ягодки калины — тревожный знак судьбы.

А. Герман отсекает от вещи как бы закрепленные за ней образные ассоциации. Вот его герои коротают коммунальные будни за шахматишками. Крупный план шахматной доски даже поневоле «метафоризировал» бы этот кинорефрен — но его нет, и умозаключение типа «жизнь как игра» можно лишь подтасовать к изображению азартного розыгрыша права первого хода, ритуально приправленного подначками, шуточками про Капабланку. Цепи, скажем, тоже удобны для символа, но авторы этого словно не знают... вернее, знают и потому, уничтожая саму возможность иносказательного ряда, наматывают их на колеса грузовика, чтобы он не скользил в гололедицу.

Раз в первую мировую арестовали рисунок П. Пикассо — бдительные таможенники приняли его за... карту: глазу, почитающему «похожесть» верхом живописного искусства, трудно «перестраиваться», продираясь сквозь переплетение кривых, лес штрихов, вихрь линий, напластование плоскостей к внутреннему смыслу вещи.

Из-за оголенной функциональности элементов кадр А. Германа, казалось, должен источать простодушие — он ощущается столь же изощренным, ждущим *преодоления* даже от искушенного зрителя.

Вещь здесь тянет ощупать, огладить, взвесить на ладони — ощутить ворсистость воротников, лоснящийся фетр шляп, угловатость шахматного коня, пупырчатость пижонской трости, холод никелированных шишечек, привинченных к коечной спинке. Кажется: холст экрана покрыт здесь даже не густым маслом передвижнического жанра, а предметы приклеены к нему, как в поп-арте, и вот-вот со стуком отвалятся в зрительный зал — наглядный контраст мягкой стилевой акварельности «милицейских повестей» Ю. Германа. Кажется, в любом кадре фильма актер, чуть пошевелясь, заденет сразу все вещи, втягивая их в игровое пространство, — так тесно им здесь: натисканы, как пассажиры в автобус,— а режиссер, примерившись, азартно впихивает туда еще парочку.

То же — с героями: каждый окружен сонмом поддерживающих персонажей — часто бессловесных, невесть откуда берущихся, настолько уже равноправных с основными, что кажется, мимолетный типаж, поведя плечом, способен легко вытеснить любого из них.

Негативные оценки ленты порой объективно звучали в похвалу: «Да там же ничего нет, кроме атмосферы!» Одно из директивных требований к авторам уникально: «Убрать атмосферу»,— словно из кадров она вычищается, как сор.

Этот комок, слиток как бы неорганизованной, нерукотворной, органической жизненной плазмы, производит, несмотря на свою убедительнейшую реальность, то же ощущение, что и работа П. Пикассо, где кажущаяся самоценность игры свитых в клуб нитей начинена смысловой закономерностью. В атмосфере, ауре фильма закодированы часто почти неуловимые глазом, слухом и оседающие в подсознании повторяющиеся мотивы, составляющие его естество.

Брезжащий в повести метафорический мотив *зараженного воздуха* — фильм, лишенный иносказательности, буквализирует в мотив *инфекций*, естественно тянущий за собой тему *болезни*: недужат здесь почти все герои — главные, неглавные, даже «внесценические», вскользь помянутые...

...В первой же сцене дня рождения Окошкин, мучая гитару, вытягивает из-за растянутого ворота свитера градусник, стряхивает его — под чью-то реплику: «зубы болят»; начальник Лапшина понуро сообщает — у дочери болят почки; сосед Адашовой — безгласный тучно-отечный старик, похожий на жабу; улочками «прогуливают» щупловатого мальчика в инвалидной коляске; кривобоким колобком катается вдоль заборов дурачок Федя — то тихо хихикающий, то вдруг, раздув грудь, фельдфебельски гаркающий какой-нибудь лозунг; у Ханина — идея суицида; у Адашовой — мигрени; Лапшин — эпилептик... Это — не говоря о дегенеративности уголовников, истеричности всех действующих лиц...

Болезни в повестях Ю. Германа, как обычно в искусстве,— метафоры психологических, социальных состояний, в фильме они — ошарашивающе буквальны, явлены *сами по себе*. Городок словно охвачен пожаром эпидемий — гниет заживо. Панорама физиологического распада, *подгнивания* плоти — полемична клишированному, вдолбленному фильмами образу 30-х как утраченному миру здоровья и бодрости, где все маршируют в белых штанах по Красной площади.

Ключ к клинической картине — в теме

насильственного «улучшения» природы, резонирующей в структуре ленты, далеко уводящей ассоциации. Вот блок «Театр»...

...Кто эти феи в строгих платьях с воротничками стойкой — юные послушницы? благородные институтки из Смольного? смешливые горничные, сбившиеся пощебетать?.. Ужели — лагерницы, о чем говорят тачки, изящно окольцовывающие эту группу, пирамидально расположенную на уступах бутафорского валуна, и лозунг на венчающем его фанерном знамени? Да здравствует благородная очищенность сценической условности, долой ползучий натурализм! На сцене местного драмтеатра — новинка сезона: «Аристократы» Н. Погодина. Циркулем расставив ноги и широко жестикулируя, нависший над рампой Костя-капитан демонстрирует себя в качестве «нового человека», перекованного свободным трудом в лагере. Артисты, должно, немало гордятся, что в освоении «современной темы» не отстали от самой Москвы; зрители же, благодушно поаплодировав патетическому напору Кости-капитана, сейчас потекут в фойе — успеть бы купить даме пирожное и выпить стакан боржома.

...Явленное сценой *уже* существует в жизни, но невдомек этим людям, что вскоре им *собой* предстоит проверить драматургические коллизии понравившейся пьесы. В смраде телячьих вагонов — вспомнят ли они тот вечер в уютном провинциальном театрике, на сцене которого рождественский снежок, сотворенный светотехникой, кружился над вереницей тачечников? А этот растерзанный крепыш, орущий под слепящей лампой: «Я буду жаловаться!.. Произошла чудовищная ошибка!..» — вспомнит ли он буфетную стойку в фойе, у которой он, отирая губы, оглаживая ежик и оправляя ремни на квадратном туловище, просто скажет: «Полезная пьеса»?..

Лобастый старичок, бодро взбежавший на трибуну,— позже будет канонизирован не за те речи, эхо которых донесут до нас пожелтевшие страницы старых изданий:

«Академик Павлов во второй части своей лекции (...) применил свою теорию к «жизни», — впрочем, не вообще к жизни, а почти исключительно — к нашей российской революции.

Первое применение. Рефлекс свободы — есть основной жизненный рефлекс. Животное, лишенное свободы, рвется, кусается, бьется о клетку, отказывается есть и пр. Но этот рефлекс не только можно подавить, но и заменить «условным» рефлексом на те же воздействия. Если известным образом комбинировать голод и дачу пищи животному и «терроризировать» животное наказаниями, то можно совершенно «усмирить» его, приучить его к тому, что оно будет «вилять хвостом» в ответ на действия, лишающие его свободы, и «смотреть в глаза» тому, в чьей власти меры репрессии.

Применяя это к нашей революции, академик Павлов сказал: «Ленин, на одном из конгрессов Коминтерна, заявил, что диктатура пролетариата неизбежно должна сопровождаться террором. Это совершенно верно, — добавил академик Павлов,— иначе это и не может быть». Но ведь террор, да еще в сопровождении голода, совершенно подавляет у населения «инстинкт свободы», прививает ему «условный» рефлекс рабской покорности,— что же в этом хорошего и что же из этого может быть дальше?..»[19]

...Мини-сюжет «Фойе» — комментарий к изображенному театральному действу: пока персонажи «Аристократов» бодро «перековываются», здесь — своя «перековка». Угол — забран проволочной сеткой, украшен мичуринским лозунгом, что не следует ждать «милостей от природы». Местные пионеры и не ждут их, а берутся за дело — «перековывают» лису, помещая в вольер с петухом.

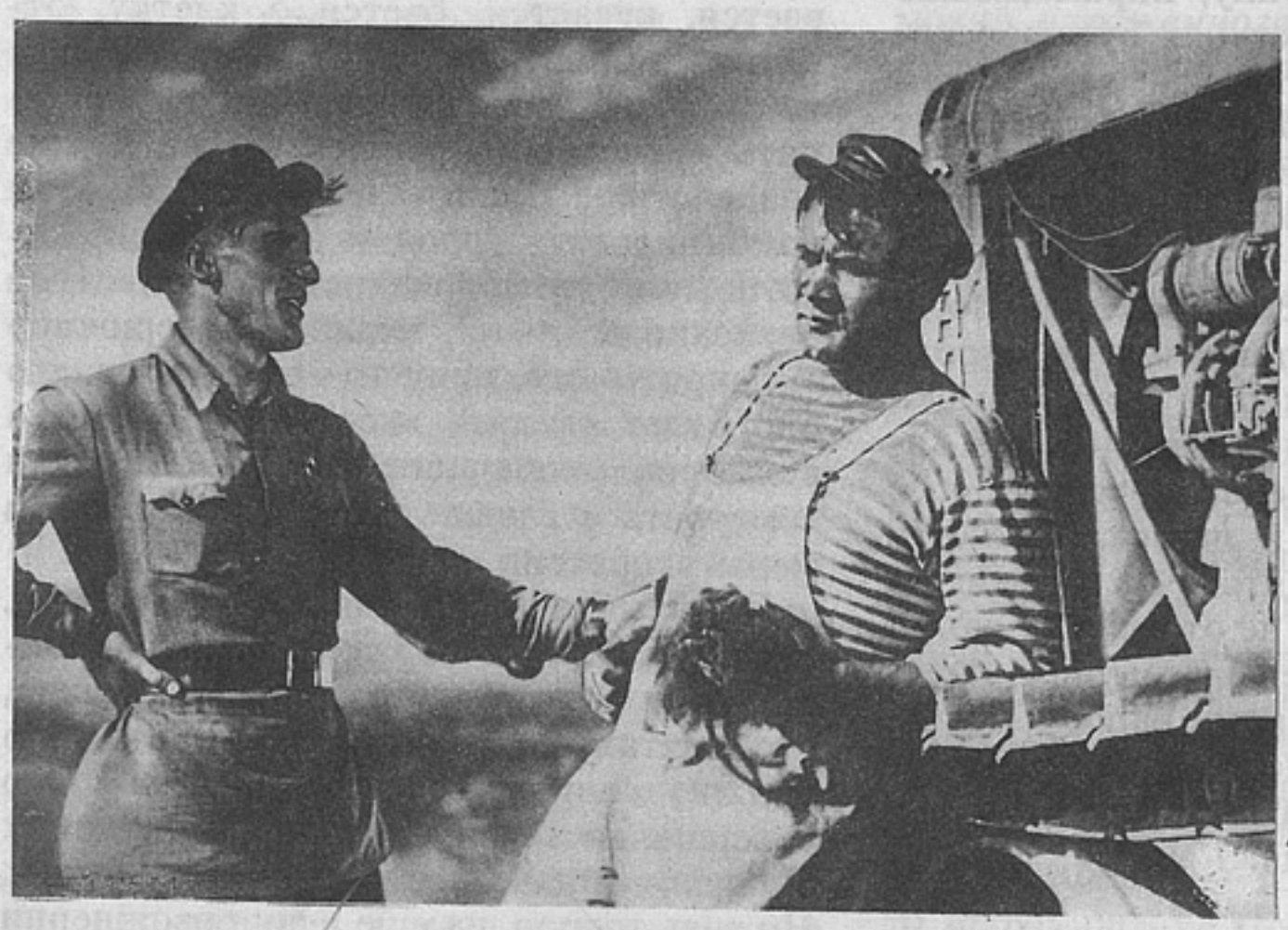
---

[19] Гредескул Н. Условные рефлексы и революция (по поводу выступления академика И. П. Павлова).— «Звезда», 1924, № 3, с. 152.

Когда зрители, вытекая в фойе, благодушно обсуждают тонкости трактовки исправительного труда, звучит как бы фоновая реплика пионера, звонко рапортующего о том, что «в лисе пробудился чуждый звериный инстинкт, и она съела петуха». Мичуринец оптимистически обещает продолжить эксперимент, но ясно — опыт не удался, в Эдем пришел грех, «Город солнца» оказался карточным домиком.

Героев ленты вроде не преследуют — сами ущучат попа, собственника,— но неврозами поражены и они, долженствующие воплощать общественное здоровье. Отчего?

Социальный идеал 30-х — вооруженный мужчина, «человек с ружьем». Городок, самовозбуждаясь, словно готовится к пришествию этого идола новейшей мифологии: здесь форсят выправкой, шинелькой со склада, блеском са-



Клим Ярко (Н. Крючков) и Назар Дума (Б. Андреев) — «простые парни» кино 30-х

Лиса съела петуха — горестный итог многих утопических начинаний 20-х, военного коммунизма, домов-коммун, жители которых упорно не пользовались общими столовыми, прячась по клетушкам с примусами...

«Применение второе. Усиленные процессы возбуждения и торможения, при частой смене их в противоположную сторону, приводят нервную систему в расстройство, порождают «неврозы». А разве не эти «сшибки» возбуждений и торможений вызываются у нас преследованием частной собственности, религии и пр.? Разве этим не приводится в полное расстройство вся нервная система населения? Разве это не почва для сплошных неврозов?»[20]

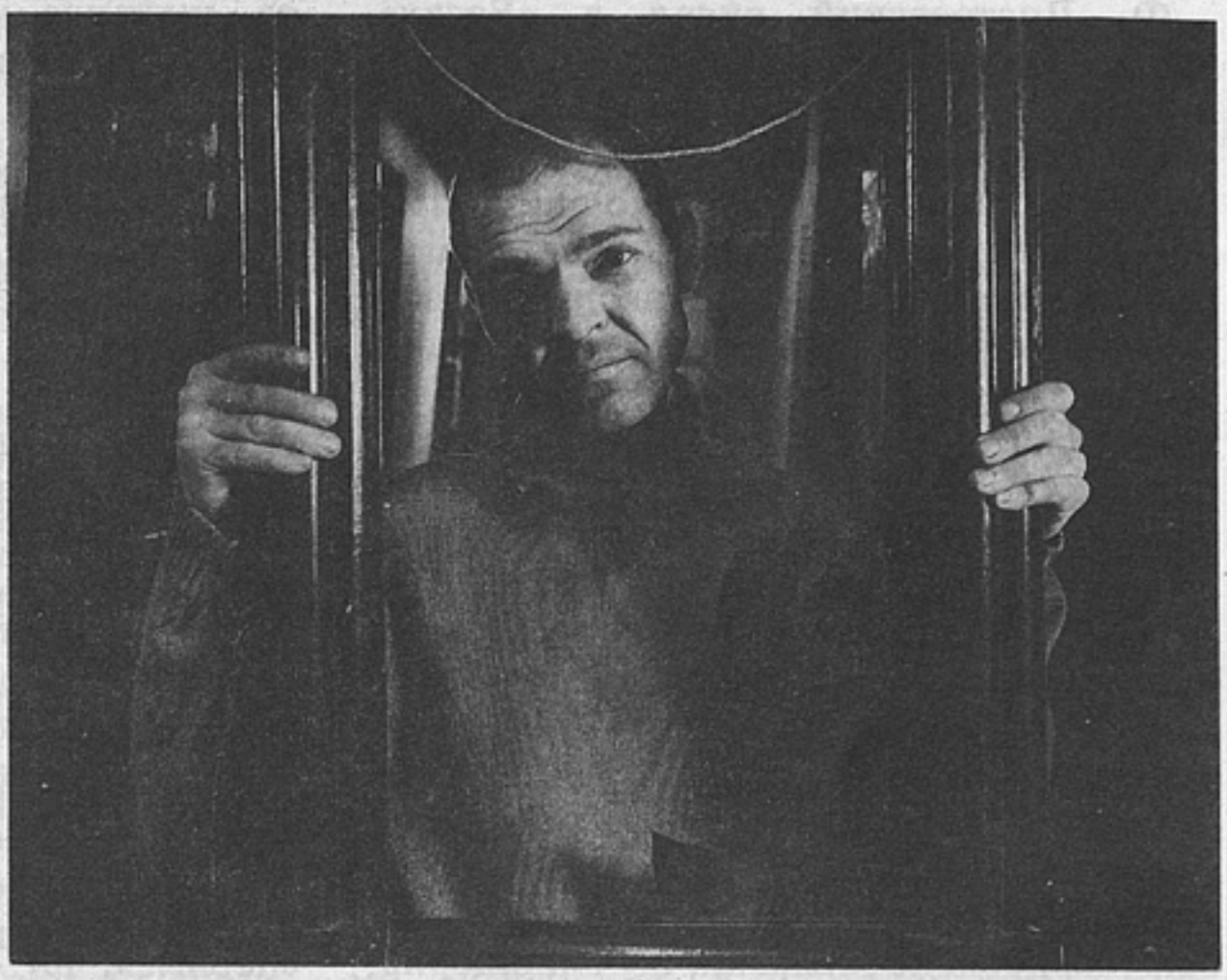
[20] Там же, с. 152.

пога, с наслаждением отжимают гири, на вечеринках — с чувством поют «Проверьте прицел, заряжайте ружье!», осмеивают внешнего врага — к дню рождения Лапшина, и так лишенного домашнего интима, коммуналка ставит агитскетч о незадачливом дуче в Абиссинии. По хмурым улицам под барабанный бой движутся колонны пионеров, благословляемые с верхотуры фанерными портретами: топорщит усы Буденный, Клим озирает волжские дали, слезящиеся дождями, и догадываемся, *чье* изваяние напротив ленинского пока обшито тесом... В монтажной фразе этот мрачный марш переходит в желтушное пятно фары незримого состава, тупо наползающего на покрытую испариной грудь Лапшина, опрокинутого припадком на пол (съемочная группа была уверена:

«вырежут» пионеров, но сократили до невнятицы как раз припадок).

Окошкин в повести — нерассуждающий простак, верный оруженосец Лапшина, брательник героям П. Алейникова. На багровеющем фоне — белозубые, гармошечьи растянутые улыбки этих Савок и Ванек пропагандировали радостную бездумность: для ча мозги мучать, на то — начальники! И песнями-то — любимцах публики даже зловещие потенции. Еще в повести Окошкин был «утеплен» странным для примерного персонажа-комсомольца половым гигантизмом — мутнящим маску примесью животности, неразвитости до человека. А. Герман героев социальной мифологии окончательно прописывает в реальности — плотно затискивая в быт.

Брезжившая в обаяшках П. Алейникова, прочих «простых парнях» с чубчиком



«Мой друг, Иван Лапшин». Окошкин — А. Жарков

гордо возглашали свою несамостоятельность, зависимость от вождей: «Если Сталин сказал, Ворошилов велел...», «Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин, и первый маршал в бой нас поведет...» — басисто горланил с пружего трактора Б. Андреев, большое дитя, потребное 30-м как символ народа — умственно девственного, податливо знающего шесток, с облегчением передоверившего себя строгим пастырям. В фильмах даже невинное бузотерство героев Б. Андреева и П. Алейникова показательно окорачивалось — закадычных коверных обминала административная лапа, их неуемно, как бы зряшно для государства распыляемую дурную энергию перекачивая в русло потогонной рекордистики валового производства.

Исторический опыт выявляет в былых конформность уродливо сказалась здесь и типажностью Окошкина (А. Жарков). Срезан задорный вихор кинопарнишки 30-х, горбушка головы уступчато обкорнана хищной ручной машинкой — зовя созвучные великой эпохе ассоциации со странничеством по детприемникам, баракам тифозным, лагерным. Он — глина честолюбивому государству, действительно — не более чем «человеческий материал», лишенный черт личности: приплюснутое лицо, как податливый мякиш, словно хранит следы-вмятины бесцеремонных пальцев анонимного ваятеля, смазавших и знаки возраста этого то ли инфантильного полумужчины, то ли переростка, недооформившегося до урки.

Васька сызмала чем-то подточен, подпорчен — странно, что на него здесь

падки девицы, но эту игривую красочку в фильме мотивируют не столько свойства героя, сколько свойства времени крушения житейских устоев. Прогрессирующая слепота масс к общечеловеческой норме доползла до сфер пола и физиологии: в ущербном мире приказной скудости даже придурковатый Васька вызывает повальную страсть у оголодавших по галантности провинциалок.

Ф. Достоевский писал в «Бесах», что маленький фанатик служение идее понимает не иначе как служение человеку, ее олицетворяющему. Таков — тень, шестерка, приживал — Окошкин, приблудившийся к Лапшину. Как всякая прилипчивая мелюзга — изводит кумира смесью подобострастия, ревности, вспышками бунта... Не столько против Лапшина, сколько — против себя, приговоренного быть вечным «вторым». Пока его хватает на то, чтобы спьяну, с хулиганским прищуром трамвайного приставалы возвысить голос: «Вы ч-че на меня орете?!..» — на праведно вскипающего начальника, панически наглея от растущего ужаса перед собственным святотатством — й-ех, пропадать, так с музыкой! Лапшина не проймешь блатной дешевкой, но он наивно недооценивает эти твердеющие желваки, щучьи ощерившиеся зубки — злобные щелки Васькиных зенок здесь действительно страшны, и больно уж выношены его излюбленные подначки «упечь на Соловки» старуху Патрикеевну: такой упечет! В полушутейности, с какой он подыскивает основания подобному путешествию: «Что это за имя такое — Патрикеевна? Кличка, что ли?» — уже не шапочное знакомство с достижениями современной юстиции и передовыми методами следствия, почтительно обтачиваемыми им пока в коммунальных сварах из-за ложки сахара. Резвясь, Васька не столько тешится в меру небогатого разумения, сколько — бессознательно *репетирует* грядущие подвиги с не подозревающими о том людьми. Уязвленная посредственность, битая жизнью, иллюзорно возвышается, насильственно равняя под себя фон, реализуется разрушением: Васькино изголовье закономерно охраняет плакат с бравым наркомом Ворошиловым.

Прощаться с унижавшей его коммуналкой он со значением является в ладной, ворсистой, только что раскатанной шинельке, военном картузе, строго насаженном на оттопыренные уши. Козыряет загодя заученным жестом, довольно стрекнув глазом в зеркало — и четко, как на плацу, разворачивается, щелкнув каблуком: осади! Не разгильдяй Окошкин — новый человек демонстративно строевым шагом вступает в новую жизнь. Смотрите, завидуйте — вот каким отныне я буду!

Васька — жалкий выкормыш проказененного времени, скудно питавшего его эрзацами общепита и культурой по общежитиям. Рисуя идеал, нищая фантазия его выше образа ворошиловского стрелка не поднимается: иного ему не предложено, а мыслить самому непосильно, и не в чести это подозрительное занятие. Остается радостно слиться с плоским фанерным трафаретом — здесь не нужно ни блажить личными свойствами, ни иметь их: пустота души одобряется и героизируется государством.

Ущербный «второй», продираясь в «первые», по сути, жаждет ординарности — обречен на заведомое *равенство* соседу, ибо идеал эпохи — почетное место... в шеренге близнецов... «Я — нормальный, нормальный! Я — как вы!» — отчаянно заклинает марширующих оптимистов статист истории, как герой Э. Ионеско, рвущийся слиться с носорожьей массой. «Я *есмь*!» — слышится в надсадном вопле икринки, но, заглушая его, батальон все громче печатает шаг, словно вбивая чугун свай в измученную землю.

Линия Окошкина в пределах кинофабулы — фарсовый вариант отношений человека и общественного идеала.

С образом Ханина (А. Миронов) творится что-то странное — отслоенность персонажа от фона заявлена сразу и выдержана неукоснительно.

Сначала — улыбаешься, изумленный

нежданной встречей давнишнего доброго друга, видя на экране знакомую стрекозиную фигурку милого фата, присевшего на плюшевый краешек стула, элегантно покачивающего ножкой и непринужденно поигрывающего тростью. Уже в следующий миг — кричащая чужеродность этого светлого мотылька, небрежно помахивающего концом пижонского кашне, разгуливающего по фойе драмтеатрика,— обступившему, облепившему его тяжеловесному кичу эпохи: посеревшим от пыли портьерам, обрызганным бронзовой крошкой буквам лозунга, грозящего реквизировать «милости природы», проволочному вольеру, где мечется несчастный петух, униформе пестующего его пионерчика, мешковатой, подпревающей потом, припахивающей дрянным табачищем гимнастерке Лапшина. Эта инородность, иноприродность колет глаз почти физиологически и кажется просчетом, трудно объяснимым для профессионала. Она еще резче выступала в 1982-м, когда партнеры А. Миронова здесь были сплошь незнакомы зрителю. Что-то смущало в этом разрыве героя и фона — общим местом студийной редактуры стало все же суждение, что актер «выпадает из ансамбля», спорили лишь о том, насколько это портит фильм — но не о самом вызывающем недоумение персонаже. Когда фильм вышел на экраны, рецензенты дружно обошли молчанием именно странный образ Ханина — не задавшись даже вопросом — *а кто* он, собственно, такой?

Зацитированы слова Ю. Тынянова о «людях с прыгающей походкой», переживших свой звездный час в 20-х и нелепых в 30-е... Но те хоть остались идеалистами, сохранили духовность и возвышенность. Ханин же — ветер в башке, недоумение в глазах, позы, фиглярничанье, пустозвонство, мертвенность. Он — выстужен на суровых ветрах времени, но механически продолжает *доживать*, не видя, как вероучения его обратились в фетиш, как измельчали его цели и вместо титанических идей жизнестроения, до хрипоты превозносимых им в прокуренных лефовских кельях,— на долю его осталось отираться возле «сильных личностей» из угрозыска да болтаться у них под ногами во время операций, якобы собирая материал для книги, на деле — просто избывая отпущенное ему на земле время.

Ханин — грандиозное воплощение краха жизнеустроений «левой» интеллигенции 20-х, и пластически-то он сделан под многих: под Маяковского, скажем, И. Ильфа, В. Фогеля... Но постепенно униформа лефовца замещается у него на прорезиненный плащ и «гангстерскую» шляпу героя бульварного кинематографа: это — наглядный знак девальвации общественных идеалов, трагикомический вариант отношений человека и общественного идеала.

Лапшин воплощает собой трагический вариант.

Фильм, пострадавший от давления «справа», оказался открытым и критике «слева». Режиссер С. П. негодовал: почему, мол, сейчас — выведен некий «хороший» милиционер 30-х годов?

В том и суть, что Лапшин — *хороший*. Такие — открытое обветренное лицо, светлые глаза, жесткий чубчик — браво глядят с пожелтевших газет: его легко представить в танкистском шлеме, в кубанке, в партизанском полушубке, с автоматом через грудь... Он спасет в сражении друга, закроет собой амбразуру. Разумеется, он — коминтерновец и антифашист, послушайте, как напористо поет знаменитое эйслеровское: «Проверьте прицел, заряжайте ружье! На бой, пролетарий, за дело свое!..» Правда, чем-то тревожит эта вечная готовность «заряжать ружье»...

Но ситуации фильма даже не предъявляют к Лапшину нравственный счет — настолько они морально азбучны. Надо бороться с бандитами? Надо, Лапшин и борется. Друга ранит головорез, Лапшин карает преступника — разве не по заслугам?.. Но опять — что-то мешает это сказать, стена отчуждения встает меж нами и героем, который *прав* — дело не в том, что, мол, *наш* милиционер не имеет права мстить.

В трагедии властвует рок — ему не важны личные качества героев: Эдип втянут в безысходную ситуацию помимо своих свойств, независимо от них. Фильм А. Германа заряжен предпосылками трагедии: личные качества самого по себе прекраснейшего Лапшина ничего не значат, если историей ему уготовано место в стане уничтожающих *уклад*.

Идея этого истребления въелась в плоть перестраивающегося общества. роли Лапшина. Рисуя, казалось, вовсе не *главное*, свершавшееся в 30-х, она — о том, о главном. Оттого цепенеешь в кинозале, пронзаясь — *пониманием*... не авторской концепции исторического процесса, а самого хода истории.

Ситуация трактована вроде бы привычно: милиционеры вовсе не негодяи, бандиты — жестокие и беспощадные существа. В одном из первых эпизодов фильма из заледеневшего подвала извлекают на свет божий окоченевшие

«Мой друг Иван Лапшин». Адашова — Н. Русланова, Лапшин — А. Болтнев

Многажды описаны сцены-открытия, раздвигавшие возможности кинематографа,— Одесская лестница, кружащиеся березы, сны Ивана... В нынешних фильмах такие сцены есть — рынок в «Одиноком голосе человека», бомбежка в «Порохе», бильярдная в ленте «Чужая Белая и Рябой», завтрак норштейновского Акакия Акакиевича...— но они словно не интересуют критику. Кажется необъяснимым: бесспорное открытие А. Германа и вообще *центральная* ситуация фильма — взятие хазы — в бесчетных рецензиях обычно не упоминалась.

А сцена — социально-философский нерв ленты, смысловая кульминация трупы их жертв — и с дровяным стуком опускают на открытую платформу грузовика. Пока он, вихляющий по разбитым, схваченным морозом колеям, не съедается хмурой мутью, над ледяной пустыней, как клятва, звучат слова Лапшина: «Мы очистим нашу землю от нечисти, мы превратим ее в цветущий сад!..»

Но *так* это снято, что ясно — *не понесет* эта земля: не животворные семена падают в нее — колкая снежная крупа, затягивающая ее саваном, осыпающая рогожу, покрывающую тела, забивающаяся в волосы покойных, вздуваемые ветром... *Изображение* наделяет иным ракурсом и ситуацию разгрома хазы.

...Хаза здесь — не логовище, не притон. Это окраинный барак о двух этажах, вопреки правдоподобию, как бы издавна и устойчиво обжитый бандитами: изнутри — обычная захламленная коммуналка с тряпьем, поблескивающими тазами в полумгле длинных коридоров. Это — образ низменно-неприглядного, но — *быта*: с вопящими, ползающими детьми, с плетенками, переоснащенными под люльки, с развешанными пеленками и подштанниками, с

«Мой друг Иван Лапшин»

кастрюлями, тюфяками, клоповыми гнездами в трещинах штукатурки, с супружескими койками, огороженными ситцевыми занавесками... Здесь — *живут*, пусть неправедно: где-то наверху ревет гармонь, ворвавшаяся милиция выволакивает из закутка миловавшуюся парочку — икающего парнишку с чубчиком и дебелую «бабочку», заправляющую в кофту обнаженную грудь.

Шпану играют непрофессионалы — их степень подлинности проявляет все-таки актерскую природу самих по себе сверхдостоверных «главных» персонажей... Надо видеть эти крестьянские лица с опасной дегенератинкой, шишковатые черепа парней, напоминающих не то тифозников, не то переростков, крапленые оспой калмыцкие скулы плосконосых баб, их коротко и неровно подрезанные волосы; слышать частящую, запинающуюся, скверно артикулированную скороговорку их речей — воплей, причетов, стонов самой жизненной плазмы, комков материи. Это шекспировские *пузыри земли*. Шпана в фильме — кроваво-жестокая, но *по-зверьи*, значит — *по-природному* жестокая стихия. А природа, материя, плазма — внеморальны.

Кому не ведомо, что с бандитизмом бороться нужно? Только фильм — не об этом. При всей целесообразности действий милиция в ленте, отличаясь от изображенной шпаны,— *не жизнь*, а искусственно насажденная, насильственная и нежизнеспособная *организация*, система, больная изнутри,— недаром обаятельный Лапшин наделен в фильме эпилепсией, которой стыдится, как тайного порока. Сколь ни качает гири, сколь ни напевает марши — он поражен падучей, наш бравый герой. Он — воплощение *больного здоровья*, искусственного взбадривания.

...Быт шпаны, пусть неказистый и уродливый, не сложившийся, а слежав-

шийся — все-таки быт, уклад, пусть не *лад* беловский.

Как далека от поэтических грез о выжигании «матерого быта земли» сцена разгрома хазы — с долгим окружением дома, в обжитые коридоры которого ворвется организованная, насторовленная на погромы сила: выламывают двери, идет стрельба по растерянным теням, обезумело подпрыгивает тощая, нечесаная баба, закатывающаяся воем: «Убили!.. Убили!..»; подравнивают шваркнутых к стене, упор на руки, ноги врозь, стоять, падло...— сцена, физиологически ощутимо концентрирующая образную суть 30-х, *нагнаивающихся* насилием!

Невозможность *прямо* говорить об этом в застойные годы вызвала окольные пути для высказывания. Парадоксально, но они оказались здесь даже художественно продуктивнее, чем возможный раскат событий вширь до Колымы или вверх до Сталина.

Голографическую пластинку с изображением, скажем, вазы, можно расколоть пополам — на обеих ее половинках будут вазы целиком, но уменьшенные. Раздробим половинки до кристалликов — в каждом будет маленькая вазочка. А. Герман, вынужденный показывать *разрешенный* краешек эпохи, не выковыривает из мозаики камешек и не вырезает из картины клочок — он творит голограмму: в его сколке — *ваза целиком*. Это — первый, кажется, советский фильм со свойствами социально-философско-психологического трактата[21]: на основе одного его можно писать историко-философскую работу на тему, скажем — «Генезис и феноменология индивидуального и социального насилия, рассмотренные на материале психосоциального состояния советского общества в 1935 году от Р. Х.». В фильме раковой опухолью насилия поражены даже локальные участки общественного организма, локальные клетки социальной ткани.

Совсем не писали о бандите Соловьеве, которого карает Лапшин, а он — знаменательнейшая фигура переходного времени: когда сообщается, что округа дрожала от его беспощадных и бессмысленных убийств — становится ясно, что это — тот самый *безмотивный* преступник, появляющийся обычно в преддверии массовых катаклизмов, знак того, что общество уже дозрело, чтобы превзойти уровень жестокости преступника-«индивидуала» репрессиями 37-го, он — жуткий вестник перемен в обществе.

...Его лица мы не запомним — бандит охарактеризован тонким, жалобно-канючливым присловьем юродивого попрошайки: «Дяденька... Чего тебе, а, дяденька...» Нож укрыт полой, и без того бесформенная фигура облеплена сырым туманом, летящим над дорогой, по которой семенит, катится этот опасный колобок, это перекати-поле — эта шаровая молния, входящая в жилища... Не играйте с огнем, товарищ Ханин! Умерьте ваш повелительный тон! Стойте, куда же вы!.. И уж вовсе ни к чему было кидать вослед удаляющейся съеженной фигурке тяжелую трость... Ханин нарушил *природный закон*, тронул шаровую молнию и — ожегся о лезвие: слившимися любовниками кружатся на дороге две долгополые фигуры, несется в туман страшный нечеловеческий вой, ползает в грязи Ханин — какая-то слизь течет по лицу, вожжами свисает с губ, глаза подергиваются бельмообразной подрагивающей пленкой...

Есть в фильме моменты, когда герои его терпят постыдный момент несостоятельности перед лицом реальности. *Лиса съела петуха* — природа берет свое, и человек не в силах соответствовать, как ни мучает себя, умозрительному идеалу. И вот — Окошкин, не выдержав семейной жизни, приползает вспять под крыло к Лапшину: *раб* по природе не может быть «первым», и восставший раб — все одно не переменит

[21] «Западная» аналогия — фильм А. Рене «Мой американский дядюшка» (1980), впрочем, скорее пародирующий «научно-популярный» подход к социальной жизни.

крови. Ханин, фанфароня, разыгрывая из себя бравого оперативника, напоролся на реальность жестоко и кроваво. Лапшин...

...раздвинул плечом толпу зевак, оцепивших уже оцепленный клок земли. Рука — на кобуре, в лад пружинному шагу электротоком пульсирует в жилах напев: «Проверьте прицел, заряжайте ружье...», в ушах — стоны Ханина, в глазах — его голова, безвольно бьющаяся о заляпанную канистру, тоже елозящую по доскам кузова надсадно воющего грузовика... Стоп — отсюда не промахнуться. Из-за сарайчика, жестяным манком — мешковатая фигурка: руки вздеты, тонкий голос сверлит воздух: «Не стреляй, дяденька!.. А, дяденька!..» — косолапя, фигурка сама всползает на вздетую мушку. Тупо бахает выстрел, мягко падает фигурка, лица которой мы так и не разглядели. Слившийся с пространством земляной *пузырь* затягивается туманом... Возмездие свершилось. Отчего же мы не испытываем очищения — как и эти молча и вяло разбредающиеся зеваки, как и сам герой дня, совсем не по-геройски забившийся в сарайчик?..

...дверь — на крючок, вжаться в стену — пена на губах, сквозь сцепленные зубы рвется поскуливание, затылок, не ощущая боли, колотится о прогибающиеся доски...

«Третье применение. Оно связано с «парадоксальной» фазой. Как мы уже видели, здесь прекращается реакция организма на сильные раздражения и остается только реакция на слабые. Применение этого положения к нашей революции академику Павлову пришлось пояснить примерами. У нас находится на испытании, говорил он, одна девушка с чрезвычайно расслабленной нервной системой: когда ей показывают красный цвет и говорят, что это не красный, а зеленый цвет, она с этим соглашается и заявляет, что, всмотревшись внимательней, она действительно убедилась, что это не красный, а зеленый цвет. Чем это объяснить?

Академик Павлов говорит: «парадоксальным» состоянием. При нем теряется реакция на сильное возбуждение и сохраняется реакция на слабое. Действительность, действительный красный или иной цвет — это сильный возбудитель, а слова: красный, зеленый и пр.— это слабые возбудители того же рода. При болезненной нервной системе, при ее «парадоксальном» состоянии, теряется восприимчивость к действительности и остается только восприимчивость к словам. Слова начинают заменять действительность. В таком состоянии, по мнению академика Павлова, находится в настоящее время все русское население»[22].

Неврозы героев фильма — от разрыва природы и функции, сути и общественной маски. Лапшин, предельно приближающийся к социальному идеалу военизированного мужчины, разрушает природу окрест и, соответственно, природу *в себе*, ибо человек — часть ее.

Грандиозный символ человеческого саморазрушения — сцена постыдного припадка Лапшина в сарайчике,— припадка под бодрый *марш*...

...вырезанная из ленты цензурой 1984 года.

Удалено немножечко — один план... Но, как печально пошутил Э. Рязанов: чтобы сделать мужчину евнухом — отсечь нужно тоже немножечко...

1982—1989

---

[22] Гредескул Н. А. Цит. соч., с. 152.

Интервью «ИК»

Алексей Герман

Не будь мы такими...

Интервью ведет Л. Аркус

Собственно, никакого интервью в общепринятом смысле слова не было. Ведь интервью — всегда встреча в назначенное, с трудом найденное время, это заранее приготовленные вопросы или хотя бы четко сформулированная предварительная тема... Наш разговор с Алексеем Германом сложился непреднамеренно. Это один из многих разговоров с ним на студии.

Когда речь идет об этом режиссере, на любой вопрос «легко ли быть?..» есть априорно известный ответ. Нелегко. Ему было нелегко быть «полочным» режиссером, с нечеловеческими усилиями и вопреки всему и всем снимающим свое непроходное кино,— без поддержки тогдашнего союза, критики, зрителей... Ему нелегко и сейчас. Он приходит на студию неуверенный, какой-то неприкаянный, приходит просто так, ни за чем, часто неожиданно и в неприсутственные часы. Он странным образом не у дел в это, казалось бы, именно для него наступившее время. Он спрашивает: «Что нового?..» — но редко дослушает до конца, а чаще всего говорит сам и не о новом, а совсем наоборот — о прошлом, которое ему забыть бы, как страшный сон, и жить сейчас, как и положено режиссеру с — наконец-то! — мировым именем, признанному и обласканному. Но там, в этом прошлом,— работа и высокая цена, которой работа оплачена...

Алексей Герман. Со мной произошла почти андерсеновская история. В кино я долго был гадким утенком, а потом вдруг «стал лебедем». За то, что я делал, в свое время меня уничтожали — затем за то же самое подняли на щит. Я поставил «$3^1/_2$» картины, интерес к которым сейчас потухает, и это справедливо, потому что в жизни появились новые проблемы. А я сам себе напоминаю персонаж из старого анекдота, который все говорил о том, как он хочет пить, а напившись, вспоминает, как ему этого хотелось.

Все наше поколение делится на тех, кто плакал, когда вели Христа, и на тех, кто кидал камни. Это не моя мысль, но она мне нравится. И потому я в принципе против разоблачения бывшего начальства. Было бы очень интересно, если

бы кто-то из прежних начальников издал дарственные надписи на книгах, подаренных им художниками. Художниками, кстати, достойными и ничем себя не запачкавшими в прошлом. Ведь книги дарились и надписи делались. Из добрых намерений. Потому что художники всегда вступали в общение с руководством.

И шло постепенное проникновение друг в друга, взаимное воспитание — не было нравственного отпора, была большая игра в поддавки.

Любовь Аркус. Лесть?

А. Герман. Лесть, даже самая грубая, никогда не портит отношений. Знаешь, был случай. Всем писателям как-то было предписано послать свои книжки Сталину. Моему отцу разрешили только «Рассказы о Дзержинском». Отец подписал: «И. В. Сталину с огромным уважением от автора». Его вызвал Фадеев, хорошо к нему относившийся, крыл матом, запустил в него книжкой: «Уважение?! Кому нужно ваше уважение?! Пишите: великому... гениальному...» Отцу казалось, что приличнее написать так, как он написал. Но это просто-напросто нарушало общепринятый стиль.

Л. Аркус. В дарственных надписях более позднего времени стиль все-таки изменился.

А. Герман. Что касается более позднего времени, достаточно вспомнить хотя бы, с какой легкостью и в каком стиле громили «Зеркало» или «Осень» сами художники. Допустим, они не принимали этих картин, но разве никто из них не понимал, что их собрали на обсуждение не для оценок, а для расправы? Мне рассказывали, что когда Е. Сурков с его изощренным умом решил опубликовать в «Искусстве кино» эти стенограммы, как все побежали править свои тексты. Значит, чувствовали, что неправое дело творили.

Когда Пастернака исключали из Союза писателей, был только один голос против, а ведь уже не сажали. Мои картины дважды были положены на полку — в 1971 году и в 1983-м. Так вот, поверь мне, что в 1983 году было несравненно тяжелее, потому что раньше была какая-то поддержка среди интеллигенции. А потом все вымерло вокруг, и большинство со своим мнением появлялось лишь затем, чтобы напугать.

Помню, когда я позволил себе довольно хамское выступление по поводу руководства на вечере памяти Шепитько, один очень славный человек, которого я люблю по сию пору, подошел ко мне и говорит: «Я хочу, Леша, рассказать тебе историю, попробуй сделать из нее вывод. Некто чистит другому ботинки, и вот тот, которому чистят, говорит тому, кто чистит: знаешь, я забыл тебя поздравить, мы до сих пор вспоминаем твое замечательное выступление на ученом совете».

Сидели мы как-то с друзьями и один из них закричал: «Нет, ты подумай, какое наследство оставил нам усатый — все заминировано! В какую область ни сунешься — экономика, промышленность, межнациональные отношения,— кругом минные поля».

Но самое большое минное поле — в нас самих. Наше рабство. И не надо меня только уговаривать, что перестройка необратима, что интеллигенция теперь уже другая. Все можно восстановить, всех можно загнать обратно в клетки в течение нескольких часов. Мне даже кажется, что многие испытают облегчение, как буйволы в фильме Крамера «Благослови зверей и детей». Потому я за то, чтобы издать все дарственные надписи. Мы охотно вспоминаем, какие мы были гордые и независимые. А как мы клянчили и льстили — забываем. (Я, может быть, меньше других — у меня случая не было. Если уж я попадал в кабинет, то за тем, главным образом, чтобы подвергнуться порке, а не для беседы.) А забывать нельзя, тогда, возможно, в идентичной ситуации постесняемся повторить. Так и вижу сейчас возмущенные лица своих друзей: «Мы не такие!», «Говори о себе!» Ну, одни больше, другие — меньше. Но самосожженцев среди нас не было.

Л. Аркус. Совсем?

А. Герман. Почти. Все знали, что Муратову выкинули со студии. Продолжали же работать, не объявили забастовку. И ведь ни за что ни про что выгнали —

я-то хоть нарывался в «Лапшине», а тут была просто отличная, достойная картина. Или когда Сокурову организовали визит в КГБ, отобрали у него материал — кто вступился? Кто боролся за него? Несколько человек, не больше.

Я люблю своих друзей-кинематографистов. Мне нравится то, что делается сейчас в кино. Я горжусь конфликтной комиссией союза, горжусь тем, что мы, а не Союз писателей первыми восстановили Галича. Горжусь режиссерами и критиками, которые пытались и в те времена честно работать.

Но у всех у нас на шее следы от рабских колодок. И идеализировать наше прошлое, представлять самих себя красивее, чем были,— не стоит. Лучше вытащить эти колодки на свет божий, чтоб все их видели. Ведь многие из нас эти колодки надевали сами или помогали застегнуть их на шее у соседа.

Мой друг-редактор звонит мне недавно и сиплым голосом говорит, что от нее требуют переделок материала — приказ свыше. Не уходит же в отставку, она не виновата, другие виноваты. А так ли это? То есть, конечно же, так, но согласитесь — не совсем. А режиссер, который режет свою картину? Плачет — но режет, не спит — но режет, таблетки глотает — но режет. Все ли были способны на отказ, на скандал, на демонстрацию? Да почти никто. А мы сами? Когда не звонили опальному другу, потому что тяжело? Тяжело слышать, тяжело говорить, тяжело придумывать утешения... Не будь мы такими, никто и ничего с нами не сделал бы.

И отцам нашим можно и следует простить большее, нежели нам, входившим в жизнь после XX съезда и леденящего сталинского ужаса не испытавшим.

У нас со студии в 1965 году уволили режиссера Юлия Файта за картину «Мальчик и девочка». Фильм не был гениальным, не был и плохим. Была попытка молодого режиссера рассказать о... Господи, о чем?! Мальчик полюбил девочку, у нее родился ребенок.... Файту свернули шею на глазах у всей студии. И все утерлись — и старые, и молодые. То же самое было, когда выбросили со студии Е. Шифферса с «Первороссиянами».

Мне-то даже удавалось добиться помощи у начальства. Наша группа умела предпринять какие-то ловкие, отважные маневры и помощи добиться. Хитрили, вертелись. Мы оказались умелыми. А менее умелый Полока вылетел со студии, как пух. Кстати, быть умелым в 1971 году — когда руководство еще долго предупреждало и можно было как-то сориентироваться — тоже было легче, чем в 1983-м, когда уже стреляли без предупреждения. Министр посмотрел «Лапшина» в 10 часов утра, уже в полдень согласно приказу-телексу картина была не только запрещена, но и списана в убытки. Так что в 16.00 в Госкино обсуждался уже несуществующий фильм.

Сейчас, когда я получил вторую Государственную премию за вторую запрещенную картину (история действительно андерсеновская), я еще больше понимаю, что предположение «рукописи не горят» на самом деле не уверенность писателя, а лишь мечта. Я убежден, что от Белого до Черного моря и от Балтики до Тихого океана сгорело без следа столько рукописей, что и подумать страшно. А вместе с ними и авторов.

Л. Аркус. Почти о том же, о чем вы сейчас говорили, писала Надежда Мандельштам. Смотрите: «Все мы были овцами, которые дают себя резать, или почтительными помощниками палачей, потому что не хотели переходить в отряд овец. И те, и другие проявляли чудеса покорности, убивая в себе человеческие инстинкты. (...) Что нам было терять? (...) Ведь конец все равно один: сковывающее силы и волю сознание собственной беспомощности, которое овладело всеми нами без исключения — не только теми, кто убивал, но и убийцами. Раздавленные системой, в построении которой так или иначе участвовал каждый из нас, мы оказались негодными даже на пассивное сопротивление. Наша покорность разнуздывала тех, кто активно служил этой системе, и получался порочный круг. Как из него выйти?»

А. Герман. В этой беседе (вероятно, заключительной, потому что трепаться

пора перестать) я хотел больше говорить о нас, а не о начальниках, которые к тому же на пенсии. В журнале «Искусство кино» Б. В. Павленок написал о нашей чуть ли не дружбе. Уж какая может быть дружба между кошкой и мышкой, Борис Владимирович? Вы терпеть не могли меня. Не скрою — и я вас. Даже пытался не здороваться, но вы этого просто не заметили. Был ли я благодарен вам, когда выпустили моего «Лапшина»? Да, был, хотя и не вы даже выпустили — просто вам велели. И не уничтожили вы меня после «Проверки на дорогах» только чудом. Не будь я сыном известного писателя, не будь заступников, не было бы такого режиссера Германа. Но ведь случилась бы другая ситуация в стране, случились бы другие установки, другой, не знаю, климат, и тот же Павленок, я думаю, мог бы работать по-другому, и мог бы делать много добра. Ибо был, по моему убеждению, умен и вовсе не лишен способностей. Получал команды и выполнял их — не в отставку же идти. Но постепенно эти команды стали сутью, отодвинули от искусства. Так что в принципе он такая же жертва, что и рядовой редактор. Только в другом масштабе. Я уже слышу раздражение: как ты можешь сравнивать? Да, могу, дорогие мои. И с самим собой тоже сравниваю. Потому что все мы люди, взращенные одной системой.

Тот же Ермаш хитрил и изворачивался, чтобы вышла какая-то картина, на которую он ставил. Вот Абдрашитов писал, что Ермаш спасал его картины. Я не снимаю вины с начальников. Они виноваты больше, чем мы. Но делить проблему на нескольких гонителей и нас, нескольких гонимых,— неверно.

Даже коровы могут встать, опустить рога и не пускать волка в стадо. Часто ли мы опускали рога стадом?

Л. Аркус. И опять повторяются наши вечные вопросы. И как же рассматривать активное участие в социальной жизни в 70-е годы? Как вину или как деяние? Как всеобщее участие в неправом деле с неправыми средствами?

А. Герман. И как вину, и как деяние. Как деяние, потому что иначе ничего бы не было. И как вину, потому что... ну, как жить с тем, что на твоих глазах измывались над Муратовой, а ты ничего не сделал. Или уволили Файта, а ты опять ничего не сделал. Ведь когда ты много раз ничего не сделал, то кто же ты?

Мы виноваты почти все. Все, кроме нескольких людей. Вот Тарковский не виноват. Он был гений. На другом полюсе были убийцы. Там более однозначная ситуация.

Скажите, кому-нибудь из нас пришло в голову закрыть свою картину или свой театр в знак протеста против издевательства над нашими товарищами? Это ведь был бы нормальный поступок нормального свободного человека.

Л. Аркус. Алексей Юрьевич, а почему вы сейчас ничего не снимаете?

А. Герман. У меня не получается. Про меня даже пустили слух, что у меня «комплекс Фишера». Есть ли у меня страх перед работой? Безусловно. Но не больше, чем всегда. Не пугает ли меня ситуация, что сейчас все ко мне хорошо относятся, но хорошее отношение окончится вместе с работой? И это есть. Но главное и основное — чувство растерянности перед жизнью. У меня нет желания разоблачать, срывать маски, хотя я понимаю, что делать это нужно. Есть непонимание молодежи, непонимание современного авангарда. И самое главное — непонимание зрителя: как к нему обращаться, о чем говорить? И в итоге — у меня просто ничего не получается. Сейчас я со Светланой Кармалитой пишу для себя новый сценарий. Исписав страниц 200, не написали почти ничего.

Есть выражение на Востоке: змея, пережившая свой яд. Иногда меня охватывает страх, что это про меня. Для меня все это новое время обернулось творческим кризисом. Я над этим понятием раньше смеялся, но вот столкнулся сам. Я как-то послушал по телевизору выступление В. Мережко, который говорил, что вдохновение в работе необязательно, нужно просто садиться и писать. Мне вот уже 50 лет, но я так и не научился обходиться без вдохновения...

Ленинград, декабрь, 1988

Интервью «ИК»

Никита Михалков

Мечты этого человека...

Интервью ведет А. Ниточкина

Я очень хорошо помню это время... 1983 год. Темный, узкий коридор ВГИКа на третьем этаже. И мы, абитуриенты киноведческого факультета, столпились перед дверью, которая внушала ужас — туда вызывали по одному на самый страшный экзамен — собеседование. Мы волновались. Робко поглядывали друг на друга, пытаясь определить наиболее опасных своих конкурентов. В подобных ситуациях всегда находятся сердобольные сотрудники института, которые дают советы молодым и неопытным абитуриентам, незнакомым с понятием конъюнктура,— что можно говорить, а что нельзя и как лучше отвечать на возможные вопросы. Так было и в тот раз. К нам подошла женщина (а может, и мужчина — уж не помню) и спросила:

— Кто ваш любимый режиссер?

— Никита Михалков...

— Я вас очень хорошо понимаю,— сказала она и вздохнула.— Но лучше скажите, что Герасимов. Или, в крайнем случае, Меньшов...

До XXVII съезда партии оставалось два года. До V съезда кинематографистов — еще больше. Тогда никому еще не могло прийти в голову, что очень скоро в нашу жизнь, в наш обиход войдут такие слова, как застой, перестройка, гласность. Да и вообще мы мало в чем разбирались и поступали в институт с надеждой многому научиться. И поступили... Мне так и не задали вопроса о любимом режиссере.

Прошло пять лет. Я только что защитила диплом. А во ВГИКе в самом разгаре были приемные экзамены. Тот же коридор. Абитуриенты. Та же дверь. Волнение. Те же сердобольные. Советы...

— Кто ваш любимый режиссер?

— Алексей Герман...

— Я вас очень хорошо понимаю... Но лучше скажите — Никита Михалков...

●

Я часто вспоминаю об этом. Особенно когда речь заходит о системе преподавания во ВГИКе. Об изменившейся логике в жизни и в кинематографе. Об изменившемся времени....

Я шла по коридору «Мосфильма» в группу под названием «Сибирский цирюльник», где была назначена встреча с Ним... Маститым режиссером. Блистательным актером. Не буду кривить душой, невероятно обаятельным мужчиной. О нем говорят, что он гений и супермен, барин и прожигатель жизни, что у него два «мерседеса», дача на Николиной горе, квартира в центре, да мало ли что у него еще есть... И во всяком случае время его расписано по минутам. И я, конечно, его боялась и ужасно волновалась. Но он, сразу задав мне шутливый вопрос, разрядил обстановку... А я, может быть, вспомнив ту вгиковскую историю, начала наш разговор с вопроса о времени.

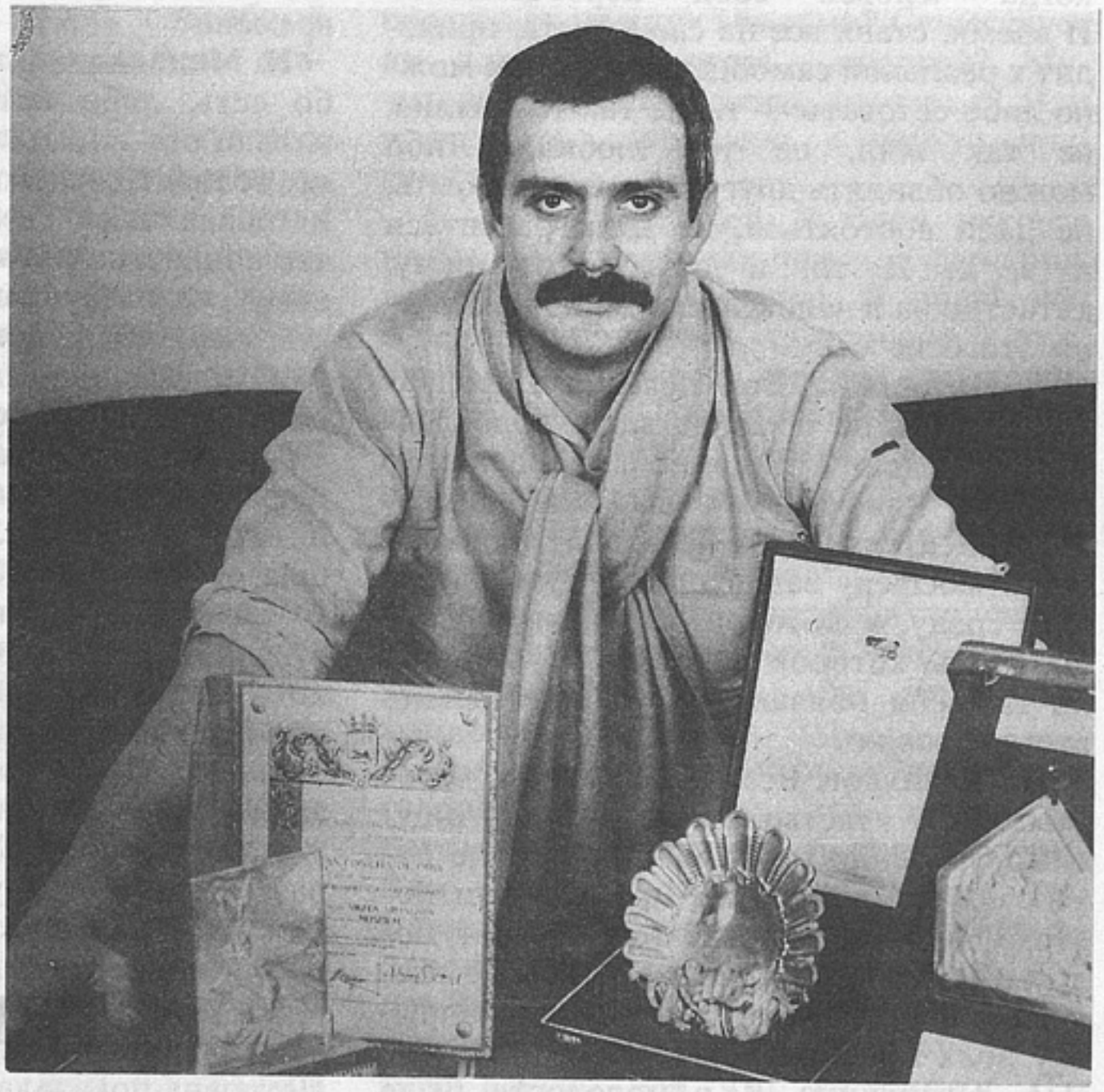
Анастасия Ниточкина. Никита Сергеевич, давайте начнем с абстрактных понятий... Поговорим о Времени в различных аспектах — время в человеческой жизни, время в плане историческом и в плане общественном, настоящее время в жизни нашей страны и т. д. Играют ли какую-то роль эти понятия в вашей жизни?

Никита Михалков. Историческое время носит для меня характер почти физиологический. Время настоящее я ощущаю мало. Наверное, это естественно для людей, у которых его нет. Нет для того, чтобы созерцать. И становится все меньше — смотришь, как растут дети, и не замечаешь этого.

Время перемен ощущаю, но тоже в общем-то постфактум. Читаю газеты, слышу, что говорят другие, говорю сам... И лишь в сопоставлении с тем, как я к этому относился и мог ли это услышать, прочитать раньше,— и заключается движение этого времени.

А что касается прошлого... Ностальгия вообще свойственна русскому человеку. Ностальгия по избыточному, по ушедшему, по отсутствующему. Поэтому, конечно, это более острое чувство, так же как ощущение памяти. Ибо ощущение Времени происходит все-таки со временем, а не в течение его.

А. Ниточкина. Что вы думаете, глядя на эту фотографию? (Я показываю фотографию — совсем еще молодой, да просто юный, времен «Я шагаю по Москве». Он задумался, но совсем ненадолго...)



Никита Михалков

Фото В. Плотникова

Н. Михалков. Я думаю, что мечты этого человека в общем-то сбылись. Они, вероятно, не были никак оформлены... Но я не изменился с той поры. Не изменился по ощущению жизни, по ощущению мира. Я этого не осознавал, наверное, так, как могу осознать

сейчас, с высоты возраста, но у меня не было жгучих разочарований, какие бывают в соединении нынешней жизни с воспоминаниями о молодых надеждах и мечтах...

А. Ниточкина. Тогда вы, наверное, счастливый человек?

Н. Михалков. Наверное! Может быть, у меня никогда не было надежд, перешагивающих мои возможности. Ведь самое горькое, страшное и печальное — когда человек себя переоценивает. И время, ставя все на свои места, приводит к реальной самооценке. И тогда можно либо сетовать — ты не так талантлив, не так жил, не так любил... Либо можно обвинять других — не дали быть, не дали состояться, не дали развиться и т. д. И то, и другое, по-моему, катастрофа в человеческой жизни. У меня этого не было.

А. Ниточкина. Вам повезло с предками. Вам очень помогла ваша родословная. Я имею в виду не материальную сторону или то, что вы сын известного писателя. Я имею в виду, конечно же, атмосферу вашего дома, ту культурную среду, в которой вы росли, воспитывались, которой питались. Чувствуете ли вы себя обязанным соответствовать этому уровню?

Н. Михалков. Всегда. Но только через стыд. Это чувство, к сожалению, ощутимо особенно остро. Я никогда не думал: «Я отпрыск этих предков — и поэтому я поступаю так-то». Бывает подругому: «Я поступил не так, как следовало бы поступить достойному отпрыску этих предков...»

А. Ниточкина. А в молодости было это чувство?

Н. Михалков. Нет. Я всегда был прикрыт мамой. Мы никогда не говорили с ней об этом, но я всегда ею заряжался. Она своим присутствием, своим существованием как бы давала мне индульгенцию, возможность знать, что меня поправят. Последние годы, когда я уже понимал, что это может кончиться, ощущение защищенности обострялось. Впрочем, это вещи иррациональные... Видимо, то чувство, о котором вы меня спрашиваете,— всегда во мне было. Просто в молодости я этого не осознавал так, как осознаю сегодня.

А. Ниточкина. Недавно по телевидению вы выступили перед картиной «Девушка с коробкой» и рассказали, что недавно в США наконец нашли «девушку своей мечты» Анну Стэн. В ваших словах было что-то глубоко личное. Что именно — особая привязанность к немому кино, к этому периоду русской истории, к той актерской школе, к идеалу женской красоты того времени?

Н. Михалков. «Глубоко личное» — либо есть, либо нет, его нельзя рационально объяснить. Дело в другом. Можно говорить много интересных, умных и правильных вещей, но я считаю, что конкретная помощь одному конкретному человеку во сто крат важнее, чем внимание к миллионам. Во всей истории с Анной Стэн самым главным результатом явилось то, что на ТВ позвонила ее родная сестра Евгения Петровна, которая ничего не знала об Анне пятьдесят лет. Последняя открытка пришла от Анны в 1937 году из Германии. Я ее видел — фотография уже голливудской звезды и подпись: «Моей сеструхе Жешке. На память Анечка». Евгения Петровна не стала тогда отвечать — боялась. И с тех пор она даже не знала, жива ли Анна.

А. Ниточкина. Но вы говорили, что разыскивали Анну Стэн всю жизнь. Вы же наверняка не думали об этом конкретном результате?

Н. Михалков. Нет, конечно. Я просто был влюблен в эту женщину. Евгения Петровна показала мне фотографии Анны Стэн того далекого периода. Это удивительное соединение озорства, обаяния, изящества. Бывают такие существа, которые абсолютно идеально совпадают с окружающим миром и очень органично себя в нем чувствуют. И в них интерес и любовь к этому миру, к этому времени, к этой эпохе — наиболее аккумулированы... Для начала прошлого века — это Пушкин. Для второй его половины — Достоевский... Это *нечто*, концентрирующее в себе все вместе, может быть, совсем понемногу. Такой для меня

была Анна Стэн. Но в данном случае я говорил об этой картине, потому что «Девушка с коробкой» — действительно шедевр. Недавно я посмотрел фильм Эрмлера «Катька — Бумажный Ранет». Казалось бы, все то же — нэп, несчастная любовь и даже юмор. Но такого полета, такой легкости, как у Барнета, нет...

А. Ниточкина. Теперь я понимаю, откуда ощущение свободы, легкости, иногда щемящей нежности в ваших фильмах. Вы просто очень способный ученик... А что вы сами можете сказать о своих работах?

Н. Михалков. У меня такое чувство, что я снимаю одну длинную картину, независимо от того, во что люди одеты, что они говорят... Поэтому, когда возникают в разговорах, в творческих взаимоотношениях, в воздухе мысли, что, мол, наверное, надо было бы сейчас снять такой-то фильм... я сразу стараюсь гнать от себя эти мысли. Я никогда не выигрываю, когда что-то просчитываю. Я не могу и не хочу просчитывать свое творчество.

А. Ниточкина. Но я знаю, как вы работаете: длинный репетиционный период, каждый эпизод тщательно выверяете с оператором, с художником, с актерами. К съемочному периоду приходите, твердо зная, что, как и кому нужно делать. Значит, вы все-таки все просчитываете?

Н. Михалков. Это моя творческая «кухня», я просчитываю характеры, эпизоды и т. д. Но я никогда не просчитываю политического значения моей картины, значения ее в моей биографии. Я стараюсь уповать на божью милость и надеяться, что господь выведет...

А. Ниточкина. Есть ли в вашем творчестве некая сквозная тема, некое слово зрителю, человечеству?

Н. Михалков. Я не настолько ценю свои мысли, чтобы так высоко к ним относиться и предполагать, что могу сказать *нечто* человечеству. Просто есть вопрос, который меня волнует, и я постоянно возвращаюсь к нему, часто подсознательно,— это попытка поисков гармонии между человеком и окружающим его миром. Гармония в общем-то несбыточна. Это с одной стороны. А с другой... любая драматургия строится на запретной любви... Потому что если самое главное — любовь, то конфликт возникает, когда эта любовь неосуществима,— от внешних ли причин, от внутренних ли, не важно. И только это является настоящим чувством. То, что выходит за рамки. Об этом я стараюсь снимать фильмы.

А. Ниточкина. Что вы ощущаете в перерывах между съемками? Существует ли для вас понятие — простой? Мучительные поиски темы, сценария? Или у вас это сопряжено с чем-то другим?

Н. Михалков. Нет. У меня никогда не было мучительных поисков сценария, темы... У меня — другое. Я знаю, что я использую двенадцать процентов того, что могу с точки зрения энергетических затрат. Самое счастливое время для меня было, когда я снимал одновременно две картины — «Обломова» и «Пять вечеров». У меня была группа девяносто человек, я спал по три часа. Но я был невероятно счастлив, ибо я тратил свою энергию на дело, которое было мне интересно, которым я горел.

Что касается простоя... Слава тебе, господи, я не знаю, что это такое, потому что мне не бывает скучно. Тем более одному. И не потому, что я такой умный, интересный или слишком хорошо к себе отношусь. Просто можно два часа смотреть на то, как ведут себя муравьи, и это вовсе не значит, что тебе скучно или что ты биолог. Ты для себя можешь вывести абсолютно другой, ассоциативный ряд ощущений, не имеющий ничего общего с этим, конкретным. Этот процесс и является творчеством. Для меня не существует твердой границы — сейчас я работаю, сейчас отдыхаю.

Знаете, что самое главное в этом процессе? Постоянная незаканчиваемость... Умение не брать, не выгребать до конца. Не ждать результата. В этой несовершенности, незавершенности и заключается самое пронзитель-

ное ощущение мира. Это касается всего — отношений творческих, отношений между людьми, между мужчиной и женщиной. В этом аромат незаканчиваемости. Любая законченность — смерть. Для меня, во всяком случае.

Когда стремишься к концу картины, невероятно хочется, наконец, ее закончить и увидеть и т. д. И ты ее заканчиваешь... и тогда наступает очень короткий, но страшный момент опустошения.

Недавно я помогал делать итальянскую рекламу — я с наслаждением эти пять дней размножил бы в пятьдесят. Потому что это жизнь! Это общение с людьми, это проблемы, которые, в общем-то, выеденного яйца не стоят, но при этом входят в единый ряд твоего мироощущения, твоей жизни.

А. Ниточкина. Но рано или поздно это кончается. И что тогда?

Н. Михалков. Наступает очень короткая блаженная усталость. А потом наступает бесконечная печаль. И единственным спасением является хотя бы просто надежда, что сейчас мы начнем делать что-то другое. Может быть, совсем другое — не кино, а спектакль и т. д. И здесь помогает неразрывность с людьми, с которыми ты работаешь, временная неразрывность процесса. Объяснить это очень сложно. Не хочу быть шаманом. Но если ощущаешь — поймешь.

А. Ниточкина. У вас, наверное, много нереализованных замыслов. «Грибоедов», «Поле Куликово»... Это то, что все знают. На самом деле их, наверное, значительно больше. Раньше осуществить их было трудно — возникали проблемы финансовые, постановочные и т. д. Но сегодня вы вышли на мировой уровень. Почему вы к ним не возвращаетесь? Ведь им отданы годы жизни?

Н. Михалков. У меня никогда нет одной идеи, которую бы я мечтал осуществить — и всё. Я не смог бы тогда работать. У меня их всегда много.

А. Ниточкина. Может, это вопрос будущего, и вы вернетесь, скажем, к «Грибоедову»? Когда я прочитала этот сценарий давно, еще на практике, я просто в него влюбилась...

Н. Михалков. Может быть. Я вообще не люблю слово — *никогда*. А что касается «Грибоедова»... Мне Бог не дал его снимать. Я должен был в прошлом сентябре снимать вывод Грибоедовым тридцати тысяч армянских военнопленных через Нахичевань в Нагорный Карабах. Это была бы катастрофа. В этой картине я просто обязан был бы принять чью-то сторону. Иначе нельзя.

А. Ниточкина. А вы этого не хотите?

Н. Михалков. Нет. Не хочу. По двум причинам... Потому что не бывает глобально народной неправды — одни абсолютно правы, другие — абсолютно не правы. Так может быть в отношениях двух людей, но никак не в отношениях двух народов. Поэтому принять в этой конкретной ситуации какую-либо одну сторону... А остаться нейтральным невозможно...

А. Ниточкина. Но ведь это исторический факт...

Н. Михалков. Этим историческим фактом, совершенно неоднозначным, люди — как с одной, так и с другой стороны — при желании могут манипулировать в своих конкретных, достаточно узких интересах. Я бы этого не хотел... Не потому, что боюсь. Я этого просто *не хочу*.

А. Ниточкина. Неужели вам все-таки не жаль этого замысла?

Н. Михалков. Нет. Хотя мы с А. Адабашьяном, И. Квирикадзе и Ю. Лощицем писали этот сценарий два с половиной года. Бесплатно. Без договора. Никто из нас не получил ни копейки за тяжелейший исследовательский труд... Но мы жили в том периоде нашей истории. Замечательно общались, существовали... с этим связана масса воспоминаний — реальных, действительных, чудных, с грезами...

А. Ниточкина. Первые свои фильмы вы снимали с постоянной группой. Потом люди стали меняться, но всегда с вами оставались Адабашьян и Лебешев. И вас все воспринимали, как братьев, как родственников, связанных кровными узами. Потом вы расстались. Я не хочу спрашивать вас, почему... Мне интересно, ощущаете ли вы это как

потерю для себя или в том была естественная житейская необходимость? И что в вашей душе сохранилось по отношению к этим людям?

Н. Михалков. Конечно, потеря. Но вместе с тем — это может показаться странным — я не ощущаю это как потерю. Когда умерла мама — она не перестала для меня существовать. Я слышу ее голос, я с ней разговариваю, я знаю, как она оценивает те или иные мои поступки... Так же и здесь. Работать мне стало значительно труднее, многому приходится учиться, многое делать самостоятельно, одному. Последние полтора-два года я потратил на то, чтобы сплотить вокруг себя людей. И сценарий, который мы написали с Рустамом Ибрагимбековым, мне очень дорог... Но вы знаете, я глубоко убежден, что ничто не проходит бесследно. И то, что в моей жизни было в разные периоды,— всегда со мной, часто мне помогает, выручает...

А. Ниточкина. Вы давно завоевали имя, славу и все прочее. Но в вашем поведении незаметно стремления к власти. Это странно — ведь по характеру вы лидер...

Н. Михалков. Это не странно. Я действительно никогда не стремился к власти просто потому, что она мне не нужна. Мне нужна власть только над тем, что я делаю. Я всегда сопротивлялся и буду сопротивляться любому насилию над собой, над тем, что я делаю, и над тем, что я думаю. Нет, я не хочу власти. Я слишком субъективен и слишком боюсь этой субъективности... Я не хочу брать на себя ответственность за человеческие судьбы. И делать выбор: судить других по избранным для себя критериям или же быть просто добрым человеком, могущим понять чужую слабость, лимит одаренности. Но ведь такая доброта граничит с профессиональной беспринципностью.

У меня, как и у любого художника, свои вкусы, привязанности, пристрастия. Есть вещи, которые мне не нравятся, и не потому, что они плохие, просто они мне *не нравятся*... Это дело индивидуальное, личное...

И потом я вообще считаю... Как вам сказать?.. *Я не хочу до конца становиться Штольцем, любя Обломова.* Я хочу иметь право на созерцательность. Это может быть понято как нежелание вступать в любую полемику. Не совсем так, но я действительно не желаю и не хочу вступать в полемику, потому что в последнее время меня разочаровало поведение многих моих коллег. А кроме того, свою позицию я высказал на съезде кинематографистов, и к сегодняшнему дню она не изменилась.

А. Ниточкина. А как вы относитесь к людям, которые активно занимаются общественной деятельностью?

Н. Михалков. Я их уважаю. Если вижу, что их занятие общественной деятельностью продиктовано более благородной и гуманной целью, нежели просто желание выделиться, сделать свою карьеру или удовлетворить свое честолюбие... А потом, что такое общественная деятельность? Если ко мне приходит человек и просит ему помочь, скажем, с квартирой. Это — общественная деятельность?

А. Ниточкина. Не знаю...

Н. Михалков. Я тоже не знаю. Но если у меня есть возможность человеку помочь, используя имя, популярность,— я всегда стараюсь это сделать. И, к сожалению, с трудом отличаю, когда это действительно нужно, а когда меня просто хотят использовать. А для того, чтобы помогать конкретным людям, не обязательно быть секретарем союза или депутатом Верховного Совета...

А. Ниточкина. А если бы вас выдвинули в депутаты?

Н. Михалков. Я бы взял самоотвод. Я считаю, что депутатский мандат нужен людям, голос которых не слышен, но которые могут делать добрые дела. Он нужен, например, Ивану Даниловичу Самойлову, который под Свердловском собственными руками вместе со своими подвижниками создал изумительный музей народного быта под открытым небом. Таким людям нужен мандат, чтобы какому-нибудь дураку-начальнику доказывать что-то и говорить с ним с позиции депутата Вер-

ховного Совета, который может на него нажать.

А. Ниточкина. Но ведь чтобы быть депутатом, мало быть просто хорошим человеком, нужно иметь еще гражданское мужество и возможность говорить что-либо не только дома на кухне, но и с высокой трибуны. Это не каждому под силу.

Н. Михалков. Конечно. Но мне думается, что дело не столько в том, чтобы иметь смелость сказать правду с трибуны, хотя и это важно. Дело в том, кто и какую реальную — повторяю,— реальную пользу может принести. Директор крупного завода или академик, на столе которого стоит белый аппарат под названием «вертушка», может много сделать добра и хороших дел даже не будучи депутатом. Человек, имеющий имя, обязан расплачиваться за него тем, что должен пытаться делать добрые дела. Хорошие, нужные дела. И никакие мандаты тут совершенно ни при чем.

А. Ниточкина. Насколько демократичными представляются вам нынешние выборы?

Н. Михалков. Чтобы ответить на этот вопрос, я бы предпочел дождаться их конца[1]. Но когда в кандидаты выдвигают одновременно Рязанова, Коротича, Сахарова, Распутина, Астафьева, Белова, митрополита Питирима (доверенным лицом которого, кстати, я являюсь) — это выглядит вполне демократично. А чем все кончится, мы увидим позже...

А. Ниточкина. А почему именно вы являетесь доверенным лицом митрополита Питирима? Вы не интересовались, чем продиктован его выбор? И почему вы на это согласились?

Н. Михалков. Мне кажется, что единственная организация, которая не металась из стороны в сторону все эти годы и не пыталась каждый раз искать новую правду, отрекаясь от того, что считалось правдой вчера,— это Русская Православная Церковь. Вот потому-то я и принял с благодарностью предложение владыки Питирима быть его доверенным лицом в этой предвыборной кампании[2]. К тому же мне нравится его депутатская программа. В ней есть конкретика и истинная гуманность. Она направлена на защиту памятников нашей культуры, а также на защиту прав вернувшихся из Афганистана ребят, которым нужна реальная помощь, а не формальные многословные соболезнования, на которые так падки органы массовой информации и бюрократия. Никто не говорит «нет», но никто ничего и не делает.

А. Ниточкина. А как вы вообще оцениваете то, что происходит сегодня у нас в стране?

Н. Михалков. Не знаю...

А. Ниточкина. На вас каким-то образом отражается общественная жизнь или вы считаете все суетой? И пытаетесь от нее отгородиться? И вам все неинтересно?

Н. Михалков. Нет. Это было бы довольно глупым снобизмом. Я с интересом читаю газеты и, как уже говорил, принимаю участие в предвыборной кампании. Но сегодняшнее положение в стране кажется мне необычайно трудным. Кроме того, я чувствую обратную сторону конъюнктуры. Я ощущаю в этой волне обличения желание быть на виду. Раньше хвалили произведения Брежнева и давали ему Ленинскую премию. Сегодня с тем же рвением его ругают. Но часто те же люди. Я чувствую в этом неправду. Я ищу единомышленников. И стараюсь собирать их вокруг себя. Но вливаться в общую волну безликости я не хочу, не могу и не буду. Ибо даже чисто биологически любой человек, имеющий точку зрения, всегда противостоит. Большинство не может быть право. Право только меньшинство, которое в данную секунду является двигателем чего-то. Оно потом станет большинством, и потребуется новое меньшинство и т. д.

[1] Интервью было записано в начале февраля 1989 года.— *Ред.*

[2] В настоящее время и митрополит Питирим, и Иван Данилович Самойлов избраны народными депутатами от Советского фонда культуры.

А. Ниточкина. Вы начали свою карьеру и сделали ее в годы, которые принято сегодня называть застойными. Вы ощущали этот окружающий вас застой? И как он отражался на вас лично? Вы были баловнем судьбы или именно застой давал вам определенную злость, чувство сопротивления, нормальный скепсис, цинизм, заставляющий постоянно быть в форме?

Н. Михалков. В форме, Настя, надо быть всегда... по крайней мере — стремиться к этому.

А. Ниточкина. Но вы ощущали, что тогда был застой, а теперь перестройка и гласность?

Н. Михалков. Нет. Просто художник всегда должен быть неудовлетворен настоящим моментом. В этом его двигатель к тому лучшему будущему, которое может и не наступить, но к которому нужно стремиться. Эта неудовлетворенность — двигатель творчества.

То, что раньше думали многие, а пытались говорить некоторые, теперь разрешено сказать любому, но этого мало. В том, что я снимал, я никогда не говорил того, что не думаю, но тем не менее, никогда не был до конца удовлетворен.

Просто дело в том, что художник не может быть человеком стада. Мне неинтересно обличать, когда это можно... Моя «Родня», снятая в 1980 году, два года не выходила на экран. В условиях перестройки (до, во время и после V съезда кинематографистов) я мог бы об этом говорить, вставить то, что из нее вырезали, и объявить ее картиной, которая была репрессирована. Мне это неинтересно. Восемь лет назад я объявил войну Б. Павленку и сказал, что я всеми силами, используя популярность и все остальное, буду с ним бороться. И я это делал.

А. Ниточкина. Но вы не стали ничего этого говорить на V съезде...

Н. Михалков. Не стал. Это важно тогда, когда этого нельзя. А когда можно, это уже не важно. Когда на V съезде я из президиума видел людей, которые топали ногами, прячась за спины тех, кто перед ними сидел,— мне было это омерзительно. Было время, когда я выходил на сцену или на трибуну и что-то доказывал, за что-то бился... Но потом понял, что это бесполезно. Бесполезно кидаться в бой за некое «абстрактное благо», равное для всех. В лучшем случае это кончается дружными аплодисментами. За все эти годы ни на одном съезде я почти не слышал ни одного оратора, который бы не говорил что-либо позитивно-оптимистическое о благе народа, тем не менее, с благом этим что-то пока не очень...

То, что я говорю, вовсе не значит, что я отказался от борьбы за это благо, вовсе нет. Но борьба эта должна носить конкретный характер, как конкретны должны быть и те, для кого ты эту борьбу ведешь. Для меня это люди, которых я уважаю, с которыми работаю, которых люблю, или же это может быть совершенно незнакомый человек, помощь которому необходима, и я чувствую в себе силы эту помощь оказать.

К сожалению, среди коллег я вижу совсем немного людей, с которыми нам есть за что биться вместе. Слишком велик индивидуализм профессии. Когда человек, говоря общие слова о всеобщем благе, ждет только блага личного и получает его, боевой дух мгновенно успокаивается.

А если говорить серьезно — мне жалко своих детей. Я должен их обезопасить...

А. Ниточкина. А как вы оцениваете то, что происходит в Союзе кинематографистов сегодня?

Н. Михалков. Наверное, это естественный процесс... Дело в том, что планку нравственности опустили на пол. Когда открытым голосованием большинство не дает Ростоцкому снять свою кандидатуру в делегаты V съезда СК, а потом при тайном голосовании все его вычеркивают,— мне не хочется в этом принимать участие.

Долгие годы у нас уничтожалась индивидуальность. Сами в себе уничтожали. Другие уничтожали ее. Коллектив, партком могли решать твою личную жизнь, и жены писали в парткомы...

Я не верю, что люди могут в один день измениться. Объясните мне, как это возможно? Если человек сам в себе не сохранил стержень? Не сохранил правил... Вы же знаете, в прошлом веке существовало такое понятие — человек с правилами. И на компромиссы шли, но в пределах правил, до этого предела могу, а дальше нет... А сегодня? Какие сегодня правила?

Кроме того, я не верю в принцип «кто был ничем, тот станет всем». Кто был ничем — всем стать не может. Он может либо уничтожить тех, кто был всем, и объявить всем себя. Либо попытаться научиться у тех, кто был всем, чтобы кем-то стать самому... Наша страна пошла по пути уничтожения. И я не понимаю, почему говорят о репрессиях 30—50-х годов и почти не говорят о репрессиях, которые начались намного раньше. Если мы говорим о гласности, так давайте говорить о *гласности*. Когда обходят молчанием смысл и значение Февральской буржуазной революции, я ощущаю здесь несправедливость. Я ощущаю тенденциозность, которую не приемлю. Я не политик, но это моя точка зрения. Допускаю, что могу ошибиться. Самое страшное — это вседозволенность в потере нравственности!..

Вот почему я с вниманием, но без эдакого азарта смотрю на то, что происходит. Я глубоко уважаю М. С. Горбачева, его желание что-то изменить, исправить. Его призыв к терпению, как мне кажется,— самое главное на сегодняшний день. Самое жуткое, что может быть и что всегда открывало в России катастрофы,— это попытки убедить народ, что можно повернуть вспять его жизнь и быт при жизни одного поколения. Появляется торопливость в обещаниях — развитого социализма, коммунизма... Но при этом абсолютное разрушение быта крестьянства (исторического), быта народа (исторического). Можно одного человека, двух, пятерых, пятнадцать, ну, наконец, сто заставить изменить свою психологию... Но нельзя же страну разуверившихся людей повернуть на 180 градусов. А крестьянство?.. До сих пор из центра «советуют», что можно сеять, а что нет. При полном презрении к действительности, при внешнем восхвалении человека земли совершенно безнравственное отношение к этому человеку. Я говорю об органической связи между людьми и землей. Разрушение этих связей привело нас к тому, что экономика, традиции, быт, исторические и культурные святыни — все было придавлено многотомной тяжестью идеологии, которой в конце концов было принесено в жертву и само благосостояние человека земли.

А. Ниточкина. Ну вот, а говорили, что не политик!.. А если вернуться к нашему любимому кинематографу — что вам лично нравится в сегодняшнем кино? Интересны ли вам споры о Сокурове, о параллельном кино, об интеллектуальном и развлекательном?..

Н. Михалков. Я в этом ничего не понимаю. Все это, наверное, очень интересно для людей, знающих в том толк. Сегодня мне интереснее смотреть документальное кино. Хотя мне понравилась «Игла». Я не вижу здесь конъюнктуры, которая есть, скажем, у Соловьева. Хотя я понимаю, что когда я так говорю, то я как бы отношу себя к какой-то группировке, а я этого не хочу. Я в этой жизни осознанно одинокий. А если отвечать на ваш вопрос... В художественном кино мне интересно все то, что хоть в какой-то мере отвечает трем постулатам — Вера, Надежда, Любовь.

А. Ниточкина. Вы назвали себя осознанно одиноким — почему?

Н. Михалков. Потому что настоящая Свобода и Демократия — это возможность принимать идеологию, но не становиться ее рабом. Безоговорочное принятие любой идеологии влечет за собой тоталитарность. Если не относиться к идеологии, как к живому организму, который должен пульсировать, развиваться, меняться и т. д., мы превращаемся в послушных рабов, а она сама — в аппарат подавления — нравственного и силового.

А. Ниточкина. А не хотите ли вы

организовать собственное производство? Скажем, «Никита и К°»?

Н. Михалков. Хочу. И даст Бог — открою, если удастся решить проблемы с последним постановлением Совмина по поводу кооперативной деятельности.

А. Ниточкина. А как вы вообще относитесь к этому постановлению?

Н. Михалков. Как нормальный человек. Это противозаконный закон. Я бы предпочел, чтобы это было недомыслие, нежели сознательная акция. Это постановление доказало, что государству все еще верить нельзя.

А. Ниточкина. А кем вы себя больше считаете — продюсером или режиссером? Скажем, Коппола замечательный продюсер и своих, и чужих картин.

Н. Михалков. Я знаю, что мог бы быть продюсером. Во всяком случае, я люблю риск. Но я люблю рисковать с теми людьми, которым я верю.

А. Ниточкина. Противоборство, конфликт славянофилов и западников — старинный вопрос для русской истории. Периодически он вспыхивает с новой силой. Сейчас как раз можно зафиксировать такую вспышку. Ваш брат Андрон Кончаловский в одном из интервью сказал, что вы больше славянофил, тогда как он — западник. Вы с ним согласны?

Н. Михалков. Мне кажется, что я могу понять любую точку зрения. Но безоговорочно причислить себя либо к славянофилам, либо к западникам — я не могу. Примкнуть к одним — значит, не признавать Тургенева, Чехова... К другим — значит, отрицать Языкова, Хомякова... Я же русский человек. По ТВ я уже говорил, что нужно иметь корни на родине, а ветвями обнимать мир. Я убежден, если наше дерево пересадить на почву Италии, оно может замечательно цвести, но плодоносить не будет.

А. Ниточкина. Как вы относитесь к друзьям?

Н. Михалков. У моего отца есть удивительное качество. Пока он действительно предан человеку, что бы про того ни говорили — все неважно. К этому можно по-разному относиться. Я такой же. Но до тех пор, пока я человека действительно люблю.

А. Ниточкина. Как вы относитесь к критике?

Н. Михалков. Спокойно. Мне не в чем оправдываться. Я отвечаю за каждую свою картину. А вкусы могут не совпадать.

А. Ниточкина. Было ли что-нибудь, что мешало вам в вашем творчестве?

Н. Михалков. Как у всех. Слухи. Сплетни. Зависть. Сомнения.

А. Ниточкина. Есть что-то в вашей жизни, в чем вам хотелось бы исповедаться?

Н. Михалков. У меня масса грехов... но я предпочел бы все-таки исповедоваться в церкви...

А. Ниточкина. Вы правы, и простите меня за бесцеремонность! Вы верующий человек?

Н. Михалков. Да.

А. Ниточкина. Какими вы хотели бы видеть своих детей?

Н. Михалков. Знающими и языки, и историю... По-моему, самое главное, чтобы они по возможности правильно оценивали свое поведение, поступки, желания, а остальное Бог даст...

Культура: эстетика, идеология

Андрей Шемякин

Превращение «русской идеи»

> И вопреки всем вашим делам, я сохраню за вами имя человека.
> Дабы не поколебать нашей веры, мы обязаны уважать в вас то, что сами вы не уважаете в других.
>
> *А. Камю. К немецкому другу. Письмо четвертое, 1944*

Год назад, когда в шестом, молодежном номере «ИК» были опубликованы ответы на анкету «Русская идея»: проблемы культуры — проблемы кинематографа», мне показалось, что участники заочной дискуссии смогут в конечном счете понять друг друга. Почти одновременно и в других журналах появились статьи, публикации, «круглые столы», преследовавшие благородную цель — обретение общей культурной почвы, на которой все, кто интересуется данной темой, могли бы сойтись и как-то договориться. Хотя бы о терминах.

Крайне болезненная реакция на статью Аллы Латыниной «Колокольный звон — не молитва» («Новый мир», 1988, № 8) показала, однако, что до гражданского мира пока далеко. Выходит, в очередной раз хотим бежать впереди прогресса и пройти школу демократии, минуя школу либерализма, подразумевающую как минимум уважение к личности спорящего, к его собственным взглядам. И очень обидно, что Латынину тут же записали в ренегаты. Но беда в том, что не все хотят спорить и тем более — иметь свою точку зрения. И пока широко мыслящий критик хлопочет о *равном* праве для всех выражать *свои* мысли, новоявленные экстремисты из общества «Память» предпочитают действовать — в обход *всякого* права за исключением кулачного.

Вот и посудите сами: как писать о социокультурных основаниях российского мессианизма советского периода и его преломлении в кинематографе 60—80-х годов, если того и гляди восторжествуют психология и логика борьбы до победного? Попробуем, однако, осознать ситуацию не как поле брани, а как проблему. Как вопрос, который нужно задать сегодняшней действительности, а не как заранее известный ответ. И для начала посмотрим на «русскую идею» в ее нынешнем виде как на феномен массового сознания — со своей эволюцией и средой бытования. И тогда, возможно, обнаружится, что за знакомым до отвращения составом представлений «об особом пути, предначертанном России, об избранности, богоизбранности русского народа»[1] скрылось нечто иное. Но — не будем забегать вперед.

Первый и главный вопрос, на который сейчас ищет ответ, кажется, вся мыслящая часть общества: где мы находимся? Брежневское безвременье создало уникальный прецедент — бюрократическую утопию, осуществленную в сознании тех, кто ее провозгласил. Действительность могла прикинуться чем угодно — своего лица у безвременья не то чтобы не было, но это лицо не имело особых шансов на самоценное и самодостаточное обнаружение. И потому индивид, остававшийся крепостным данником государства с пас-

[1] См.: «Искусство кино», 1988, № 6.

портным режимом и без права на свободный выезд из страны, но уже освобожденный (не психологически — формально) от казарменного режима ГУЛАГа, получил право на собственное мифотворчество — и с помощью своей культурной мифологии он, как мог, объяснял и обживал заведомо неподлинную социальную реальность, заколдованную бюрократией.

Атрофия исторического сознания привела к тому, что вторая половина 80-х годов нашего столетия видится сквозь призму 60-х. Однако наиболее трезвые шестидесятники не устают предупреждать: другое время! Но безвременье создало такой силы эффект сдерживания позитивного развития, что при некоторой доле фантазии и привычном нежелании считаться с фактами нынешний период можно объяснить при помощи реалий, существенных для любого другого отрезка нашей истории, начиная с крещения Руси князем Владимиром и вплоть до либеральной хрущевской оттепели. Между тем за семьдесят советских лет успел сложиться практически неизученный тип культуры, а не изучен он постольку, поскольку не выявлены закономерности, формирующие способность этой культуры порождать все новые и новые мифы.

Рискну предположить, например, что тяжба за национальные приоритеты в науке и культуре в послевоенные годы отчасти выразила социальный процесс бюрократического огосударствления идеи *советского* первенства, обеспеченного сначала Октябрем 1917-го, а потом Великой Отечественной. «Неопочвенничество» второй половины 60-х возникло, однако, как реакция на сталинский вариант социализма, что при желании можно уподобить реакции почвенников XIX века на реформы Петра I. Но многое ли изменилось *принципиально* в жизни культуры оттого, что ее плодоносные слои — «верхний» (интеллигенция) и «нижний» (крестьянство) — были уничтожены? Очень многое, но не все. И после того как империя Романовых стала империей Сталина, какой-то части общества захотелось обратно... Это хотение смогло оформиться как идея в период частичной реставрации сталинизма благодаря тому, что еще в конце 40-х произошла достройка культа Вождя культом Народа. И вот в конце 60-х начинается сложный процесс идеологической конвергенции. Старый сталинский бюрократизм довоенной закваски, видящий в экспансии *национального* покушение на интернационализм — то есть нечто усредненно-безнациональное с этнографическим колоритом,— решительно изгоняет «новых правых» как потенциальную политическую (еще бы — симпатии к монархии!) оппозицию. И на поверхности борьба с «неопочвенниками» ведется со старых позиций на протяжении всех семидесятых годов, как водится,— под флагом «чистоты идейных основ социализма» и «классового подхода». Но в эти же годы само общество, равно как и бюрократический аппарат управления, отклонилось «вправо», хотя *этот* процесс шел на глубине. Когда же сформировалось новое поколение функционеров, идея хождения к истокам была официально разрешена как переживание чувства любви к Малой Родине (а с ней и к Малой Земле). Коррумпированному аппарату патриархальные нравы, свойственные не только крестьянству, но и мафии, пришлись по душе. Так что почва тут мыслилась особая.

Мы никогда не поймем сути бюрократической казуистики, если не разглядим очень простую вещь: она, бюрократия, ничего не в состоянии сотворить, создать, а способна только отбирать из наличного и ставить себе на службу. Но не сразу, должен быть прецедент.

Потому и стала возможной реальная оппозиция в виде «неопочвенничества», что это движение поставило роковой для бюрократии вопрос о *корнях* того мира, который застало.

Идея Правды, соединившаяся с идеей народной Памяти, казалась новообретенным символом веры — прежде всего для тех, кому было что вспомнить из официально как бы забытого (коллек-

тивизация, 37-й, послевоенное лихолетье, оттепель), но еще и для людей, потерявших себя в истории, чувствовавших действительную, а не мнимую безродность и бездомность,— количество таких культурных люмпенов в 70-е годы стремительно возросло.

Однако невозможность капитального обсуждения проблемы Сталина и сталинизма (равно как и относительное понимание ее действительной сложности) породило мифологический вариант решения проблемы в противовес историческому. И эта мифология обрела свою символику и даже понятийный аппарат.

Связав осмысление процессов строительства социализма (и накрепко!) с постоянными «происками врагов народа», Сталин создал в огромной многонациональной стране и внедрил повсеместно психологию человека фаланстера, живущего во враждебном окружении. Всячески культивировался изоляционизм, и, как следствие, возрастала ксенофобия. Но для ее поддержания надо было возродить имперский комплекс превосходства, замешанный на социальном мессианстве класса, победившего в революции. Со всем этим грузом неизжитых догм «неопочвенничество» справиться не могло да и не хотело и выродилось в неоконсерватизм в самом прямом смысле слова. И вот в 80-е годы бдительные люди еще боролись с «идеализацией патриархальщины» и «внеклассовым подходом к проблеме народности», но уже радели о «корнях» и «истоках» — исключительно для обожествления традиции собственного способа управлять.

Но как же все-таки быть с взаимоотношением национального и религиозного, которое многим не дает покоя и имеет прямое отношение к теме статьи?

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова»

Мне кажется, что между национальным и религиозным самосознанием в стадии их пробуждения существует обратно пропорциональная зависимость. В годы сталинизма православие оказалось одной из форм диссидентства, ибо культ личности как социальный суррогат религии в религии как таковой не нуждался. Что же касается разрушения церквей и репрессирования священнослужителей, то эти страшные события ознаменовали лишь завершение начавшегося отнюдь не с Октября 1917 года, а гораздо раньше процесса *иконоборчества*, являющегося, как известно, ортодоксией наизнанку. Но чтобы социализму стать подлинной религией — догматической религией тоталитарного

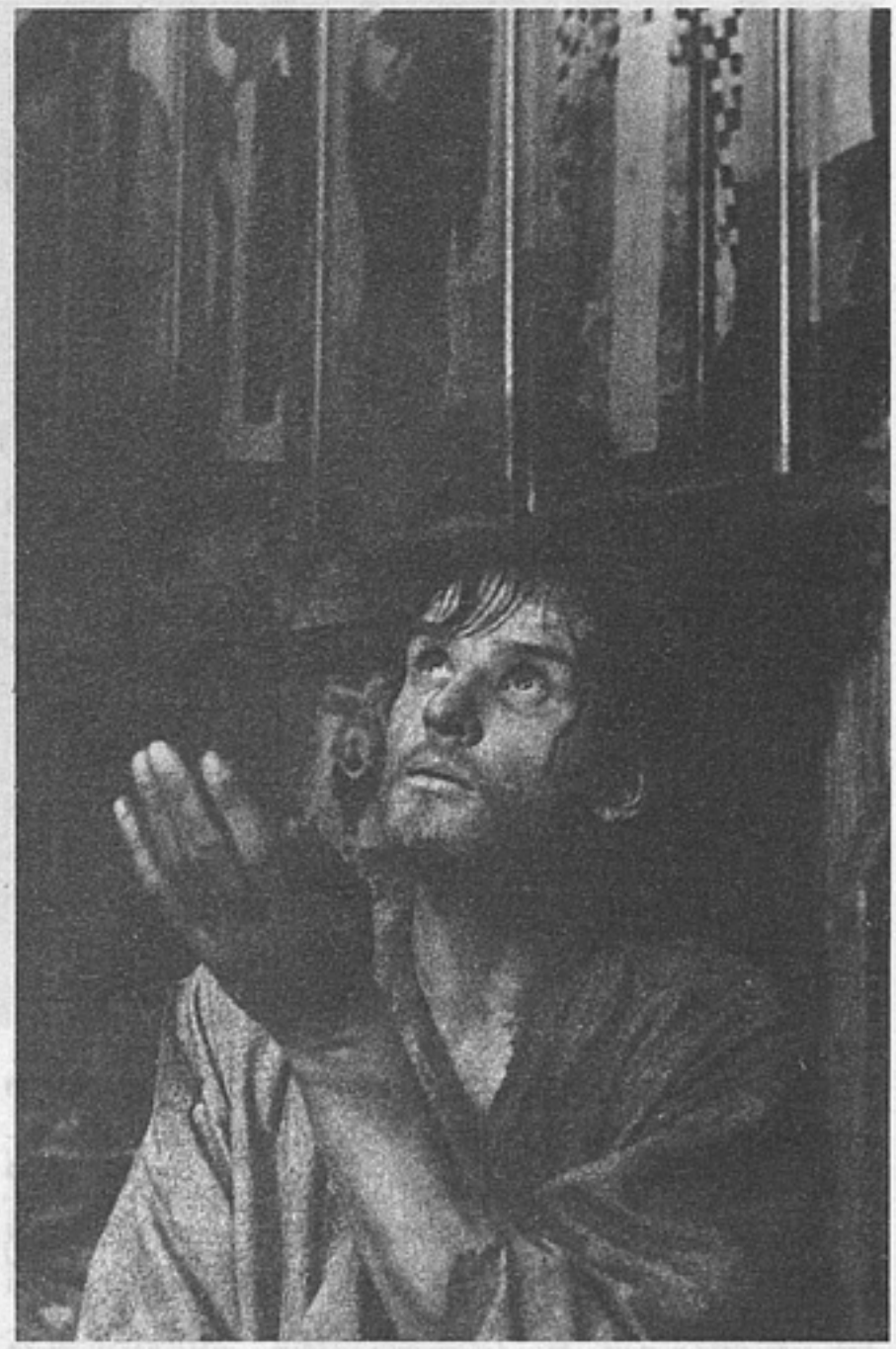
аппарата подавления личности,— ему необходимо было устранить конкуренцию и лишить объект веры всяких признаков живого лица, что облегчило процесс сотворения кумира. С точки зрения христианской религии, сталинизм — это типично языческое, точнее, «римское» поклонение власти кесаря (тут можно вспомнить соответствующие инверсии в «Мастере и Маргарите»: «На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия»,— кричит Понтий Пилат).

Поэтому объективно религиозному сознанию не надо было пробуждаться — оно стало восстанавливать себя в правах *подлинно* религиозного, то есть христианского, и распространилось благодаря подвижникам именно в годы неосталинизма, когда аппарат воевал уже не со всей страной, а с отдельными непокорившимися индивидуумами. Национальным же оно становилось, по мере того как прояснялась его реальная роль в культуре, и теперь уже можно сказать, что без участия религиозных деятелей и мыслителей невозможно формирование философии нового гуманизма.

Таков, на мой взгляд, в самых общих чертах процесс превращения ценностей, заложенных в «русской идее», в культурную мифологию периода неосталинизма. Но сегодня эта мифология начинает освобождаться от своих мистических покровов. Возникает необходимость рассмотреть формы и способы бытования «русской идеи» в кинематографе как искусстве изначально массовом. Но рассмотреть при этом не столько само бытование, сколько отношение к идее художников, традиционно представляющих кинематограф авторский. Они запечатлели процесс обратного переформулирования — с языка бюрократии на язык культуры — всего комплекса мессианских представлений, исследовали его изнутри и в конечном счете обнажили факт «снятия» русской идеи в нашем кино на том уровне ее осмысления, который могло дать и дало прошедшее двадцатилетие. И пусть читатель не сетует на несоизмеримость имен и фильмов в предлагаемом ряду — каждый голос должен быть расслышан.

●

Итак, заглянем все же в шестидесятые и начнем с первого варианта «Рублева» — «Страстей по Андрею» А. Тарковского. В этом фильме речь



«Страсти по Андрею»

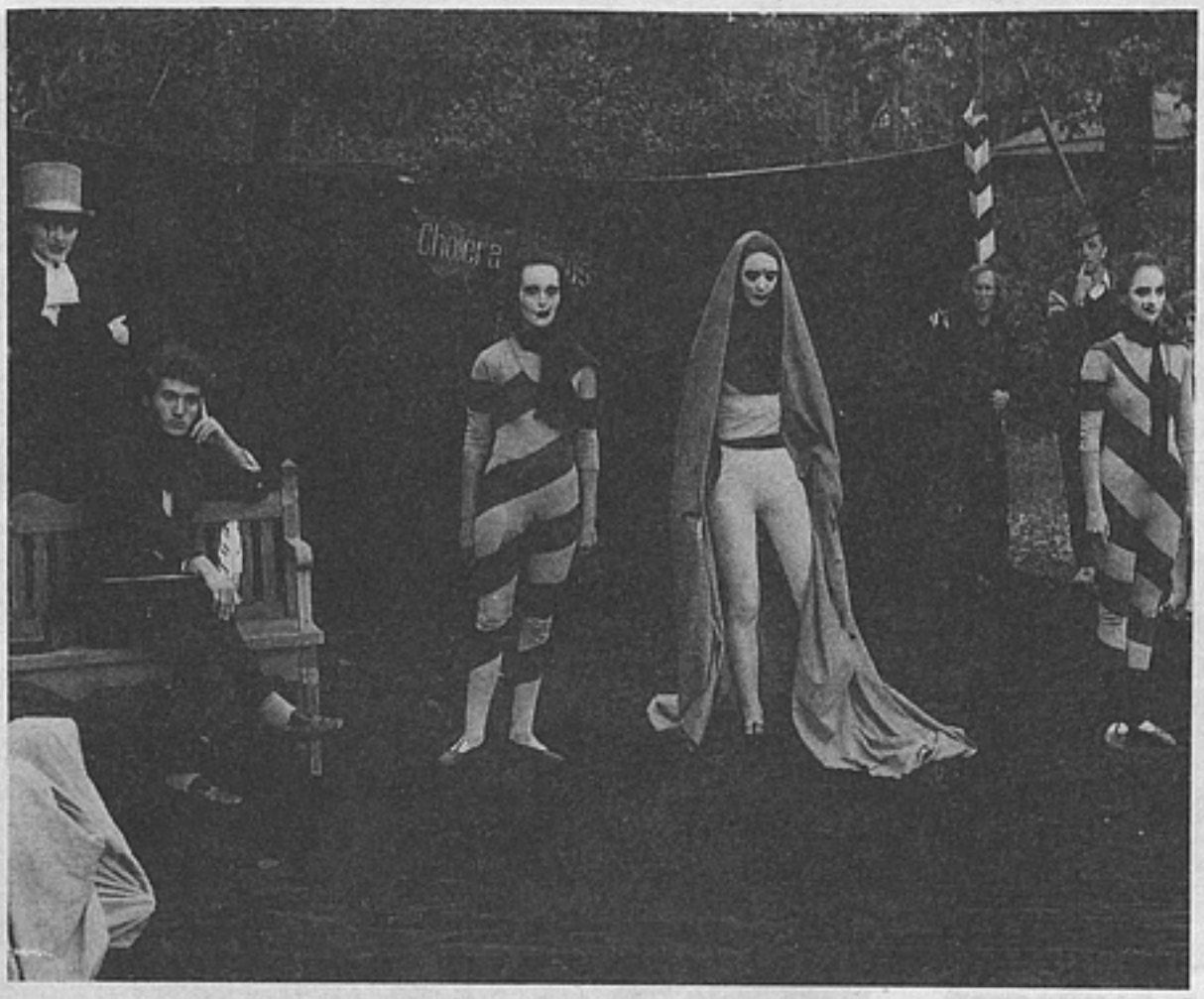
идет не о мессии, но о миссии. «Страсти...» воплощены как житийный сюжет о новом апостоле, спасающем землю своим искусством. Но спасение Красотой — в эпилоге, когда появляются фрески Рублева, снятые в цвете, а за ними — лошади, яблоки, дождь и кромка воды. Искусство и Жизнь для автора фильма существуют «нераздельно и неслиянно». Но вера героя в свое предназначение должна быть испытана.

И вот странность: испытывается не эта вера, а другая — в то, что «у всех русских одна вера, одна кровь, одна земля». И она оказывается опровергнутой. Языческие игрища открывают иноку, что есть иная, подпольная вера. Земля отдана на раздробление и поругание насильникам, среди которых свои, русские, родные братья, сцепившиеся в кровавой схватке. Вера шатается, земля не держит. Что остается? Кровь?

И здесь Тарковский говорит о том, что понятие «чистой крови» нелепо вообще, а в России — тем более. Помните эпизод, когда увозят Дурочку? Так вот, в предфинальной, ключевой сцене, когда раздается долгожданный колокольный звон, мы вдруг видим ребенка, которого ведет за руку женщина, одетая в белое. Эта «невеста» — и есть та самая Дурочка, которую увезли татары. Однако долгий план ребенка был позднее практически убран.

«Страсти по Андрею» при всей их мощи сделаны столь соразмерно, что мифологическое и историческое начала не мешают одно другому. Можно многое сказать о претворении мифа в историю — здесь значимо даже заглавие, определяющее жанр картины. Но с исторической основой фильма тоже не все так просто. Она есть, но к истории Руси XV века имеет косвенное отношение, а вот к судьбе поколения Тарковского — самое прямое.

Я думаю, что «война» XV века на Руси имеет расширительный смысл, и разве не ясно, что Бориска, которого пренебрежительно-горделиво показывают иностранцам,— это еще и образ поколения, оставшегося без отцов? Что коллизия «художник и власть», предполагающая именно *личностное* самосознание, выглядит в XV веке заведомой условностью (поскольку сам художник должен быть анонимным слугой Господа), и спор Рублева с Феофаном Греком о том, кому служит творец — Богу или людям,— при большей степени исторической достоверности выглядел бы нелепостью. Но эта же коллизия более чем реальна в условиях свинцовых сталинских и послесталинских лет, когда власть истребляла искусство. Что, наконец, обет молчания, принятый на себя героем после убийства ордынца,— это отнюдь не безмолвие исихаста, а ужас немоты художественного дара, о котором было когда-то сказано: писать стихи после Майда-



«Храни меня, мой талисман»

нека — преступление. Добавлю: и после лагерей Колымы, Воркуты, Караганды...

...Начиная со «Сталкера», Тарковский говорит уже не о творческой миссии, а о миссии как таковой, то есть — об искуплении грехов человечества и спасении мира через Апокалипсис. В «Сталкере» сам мессия разуверился в своем предназначении, но паломничество Сталкера в заповедную Зону что-то изменило, и прежде всего — в его собственном Доме.

«Дворянское гнездо»

Но впрямь ли бессилен мессия или только чувствует себя таковым? И режиссер начинает исследовать (а не провозглашать), описывать феноменологию мессии и инварианты миссии. В «Ностальгии» прослеживаются два типа мессианства: «западный» — с самосожжением на площади, и «российский» — завещанный герою итальянцем Доменико — с несением свечи через бассейн. И тот, и другой путь — это движение к смерти, которое есть подлинный сюжет картины. Необходимо движение вспять — до той развилки в истории человеческой цивилизации, когда развитие пошло по ложному пути. И образ Дома в пространстве лишенного крыши готического собора — это не столько разрешение вековечной загадки о том, «откуда есть пошла Россия», сколько образ общего истока, откуда пошло человечество и куда необходимо вернуться, чтобы спастись.

Таким образом, русская мессианская идея была воплощена Тарковским прежде всего как личная духовная задача, и суть ее — стать равным самому себе, своей духовной сущности. Надо ли говорить, сколь важен был этот урок для народа? Ведь режиссер был не то чтоб укоренен в своей культуре — он жил ею.

Иное дело — Никита Михалков. Его «Обломов», собственно, и воскресил — спустя десятилетие после «Дворянского гнезда» А. Михалкова-Кончаловского — споры, связанные с феноменом «неопочвенничества». Сам Михалков со свойственным ему артистизмом разыграл роль новообращенного и столь энергично провозглашал свою зависимость от книги Ю. Лощица о Гончарове в «ЖЗЛ», что ему поверили. Между тем, фильм Михалкова — отнюдь не вольная экранизация романа Гончарова, а пристальная и пристраст-

ная полемика с его прочтениями. Вспомним начало картины — комически-гротескную сцену пробуждения героя в квартире на Гороховой — это не что иное, как «Обломов глазами Добролюбова». Вот вам хрестоматийно ленивый Обломов, а вот рабски преданный и столь же ленивый Захар... не мало ли извлечено критиком-современником из великой книги? А если мало и если вы согласитесь с режиссером в том, как он развенчивает Добролюбова, обескровленного и канонизированного официозом (какая милая фронда!), и если вам такой герой не интересен, то извольте внять новейшим урокам духовности.

Уроки в том, что Обломов не лентяй, а подвижник и не хочет ничего делать из принципа. Точно так же, как Штольц этот принцип отвергает на корню и выдвигает свой. Но если бы режиссер просто отдал предпочтение одному из этих «людей идеи» или эклектически метался от одного к другому, не было бы фильма. А он есть и держится центральным персонажем подчеркнуто мелодраматического треугольника, Ольгой Ильинской — самой Жизнью, переменчивой, опасной, завлекающей и обманчивой, какой только и может быть жизнь и женщина как «человек жизни», не вмещающаяся ни в какие рамки и дающая счастье, которое, как и Париж, стоит мессы. И Обломов, и Штольц испытываются *жизнью*, и оба оказываются несостоятельны. Обломов жизни боится, видя в ней возможность принудительной социализации и подчинения мирской суете. Штольц умиляется прогрессу, но порхает по верхам. И оба потеряны, как дети.

Так что о «неопочвенничестве» Михалкова в «Обломове» можно говорить лишь с большой долей условности. И если тут есть отголоски мессианства, то оно лишь в том, что Обломов все же остается в фильме не антигероем, а носителем парадоксального, неполного *идеала*, и его жизнь — чистой и потому достойной восхищения, если не подражания. И если бы не неоконсервативный контекст, освящающий патриархальное бытие как бытие природное, *органическое*, и не явный афронт Добролюбову, то картина просто оказалась бы без полемического адреса... Впрочем, нет. «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» сделаны с несомненной оглядкой на «Дворянское гнездо» — конкретный фильм по Тургеневу — и на самого Тургенева, которого «почвенник» Аполлон Григорьев трактовал как художника, прославляющего «жизнь бесконечную» над могилой «человека идеи» — Базарова[2].

Это и есть *маргинальная* в основе своей советская культура эпохи застоя, когда историзм давал себя знать лишь в трактовках канонического текста, играющего роль мифа.

«Дворянское гнездо», поминавшееся в дискуссии об «Обломове», дало возможность критикам провести *стилевую* аналогию, и странным образом они миновали факт скрытой, но оттого не менее напряженной полемики двух Михалковых — о судьбах культуры и, шире, об исторических судьбах нации. Начал спор о культуре Кончаловский — и, на мой взгляд, достаточно внятно — в «Дворянском гнезде». Ибо основной пафос картины, как теперь очевидно, не в любовании прошлым, а в том, что все идеи, надежды, иллюзии, одухотворявшие мир российского дворянина 40-х годов прошлого века и российского интеллигента 60-х годов нашего века,— обернулись химерами. И любовь, и фамильные портреты, и особняк, и старый композитор, от которого не остается даже его музыки, и «эзоповы» споры о западничестве и славянофильстве, которые уже настолько неинтересны в своей (какой по счету!) редакции, что прерываются режиссером на полуслове. Да, оставшееся, доставшееся, оставленное — красиво. Но жить в таком мире нельзя. И бежать тоже некуда.

Совершенно в стиле «Джульетты и

[2] Недаром и в финале михалковского «Обломова» звучит заупокойная «Всенощная»: «Ныне отпущаеши»...

духов». Феллини, вышедших за три года до «Дворянского гнезда» (Кончаловский — непревзойденный мастер имитации чужих стилей), снята парижская жизнь Лаврецкого — этакий инфернальный кошмар. Стало быть, *спасение* (в этом пункте Кончаловский не изменяет важнейшей философской парадигме российской культуры — мысли о спасении человека) в одной лишь Лизе Калитиной. Но она уходит в монастырь... Отметив эстетизацию внешнего мира и побранив режиссера (или за него заступившись), критика решила не заметить трагедию безыдейности, оголенности героя, чьи ценности оказались вдруг овеществлены, а он оказался в музее собственной культуры. До идеи ли тут, когда надо заново искать собственную сущность?

Этой-то безыдейности, переименовав ее в безыдеальность, и противопоставляет своего героя-*идеолога* Никита Михалков, а из Тургенева, как уже говорилось, берет идею бесконечности жизни, ее апологию ради нее самой и, отбрасывая мифологию почвы, сохраняет мифологию рода. Вместо Илюши Обломова в финале картины бежит его сын. Старые идеи, обретя новый социально-культурный дизайн, возвращаются в культуру.

Возразят, что «Обломов» достаточно далеко отстоит по времени от «Дворянского гнезда», чтобы трактовать его как ответ на экранизацию Тургенева. Но обе картины для меня взаимно полемичны, поскольку знаменуют собой два этапа одного процесса — процесса осмысления XIX века как потерянного рая российской культуры. Кончаловский сделал акцент на потерянности, Михалков — на рае. Один увидел вещи, мешающие разглядеть истинную реальность, но они от этого не перестали быть (и осознаваться) как подлинные. Для другого и вещи, и люди, и выражаемые ими идеи стали гарантией исторического бессмертия человека, продолженного в чреде поколений. Вопрос о конкретной судьбе был подменен вопросом о судьбе человечества.

Внутренняя противоречивость и драматизм «Обломова», однако, все равно не могли быть устранены подменой вопроса о личности вопросом о роде. Это заставляет в поисках адресата полемики искать что-то более близкое по времени к фильму Михалкова, какую-то другую картину. Это «Сибириада» А. Михалкова-Кончаловского, снятая годом раньше. Фильм, сделанный в жанре «сибирской эпопеи», содержал идею распада противоестественного и крепкого союза двух родов, за которым может последовать только Страшный суд и Воскресение из мертвых.

Мессианский комплекс, стало быть, распадается на глазах. И если он еще кажется в начале 80-х относительно цельным, то это — из-за мощного цементирующего начала. В случае «Обломова» — российской культурной традиции, воспринятой в ее «народной» целостности и преодолевающей дробность частичных правд и тем более трактовок.

В «Прощании» Элема Климова исследуется именно процесс распада этой целостности, санкционированный не собственно литературой, а литературно-мифологической традицией. Структура мифа — последний гарант органики под натиском энтропии (результаты энтропии кинематограф начнет замечать в середине 80-х).

В фильме Климова — это миф эсхатологический, миф о конце света. Уходит под воду целый материк — что остается? Затопление стимулирует спор о ценностях в предельном режиме трагедии. И если у Распутина прощание с крестьянской Атлантидой равнозначно гибели всего самого святого, без чего жизнь — не в жизнь, то Климов, бережно сохраняя этот мотив (вспомним сцену блуждания героев в тумане, осиротевших, потерянных без Матёры-матери), говорит о новом начале, о торжестве Бытия. «Прощание» заканчивается кадром Древа Жизни, снятым еще Ларисой Шепитько: верую, ибо абсурдно, ибо ждать избавления неоткуда... Понятно, что образно-концептуальная материя подобного слома времен, укладов, судеб должна об-

рести соответствующий экранный эквивалент. И Климов находит очень точную аналогию — смену языческого многобожия христианским Богом, Единым и Живым. И пышное карнавальное действо первой серии, переходящее в горькое похмелье, все чаще сменяется исступленным «верую» нового апостола — Воронцова. Уже не носитель истины, скрытой до поры, уходит в мир, чтобы ее обрести и передать людям,

«Садовник»

как в «Страстях по Андрею», и не человек откалывается от мира, который невозмутимо продолжает жить — без *этой* личности, как в «Обломове». Но без центра, без новой Общей Правды мир не может существовать, иначе катастрофа — вот пафос фильма. Стало быть, не спасает Россия, а спасается.

...И все же, оставив на время мессианские и прочие национальные комплексы, не могу не задаться вопросом: а почему именно некоторые шестидесятники (и в том числе В. Белов, В. Распутин, В. Кожинов) стали витиями неопочвенничества? Неужели тут нет связи с поколением?

Думаю, есть. Та неслыханная и страшная свобода, которую должны были ощутить они в юности, из блага непосредственного чувства стала бременем идеи, неразрешенным вопросом индивидуального бытия. Свобода оказалась во многом иллюзорной, но уже нельзя было не задаться вопросом: зачем она? И в семидесятые годы произошло то, что Эрих Фромм в свое время определил как «бегство от свободы». Ведь шестидесятники были личностями вопреки сталинизму, но какое же это бремя! И вот одни люди стали поклоняться Почве как чуду и тайне, а другие — Преданию, Культуре и Традиции как авторитету. Но и за массовой, и за элитарной культурной мифологией при всей их нетождественности все четче просматривалась *идея* верховной власти, в которую надо *верить*. Неопочвенники к этому вели сознательно, «западники», конечно, нет — для них традиция и авторитет не совпадают. И все же...

Так что шестидесятники? Не поняли? Не захотели понять, что стали-

низм настиг их и в культуре и, наложив свою печать на вольные размышления о русской классике и русской деревне, повернул к откровенной авторитарности? Растерялись? Не знаю. Спасали-то они, конечно, реальные ценности культуры. А выходило сначала — замещение, потом подмена.

Факт подмены был вполне осознан в кинематографе уже к середине 80-х режиссерами более молодого поколения.

«Прощание»

В. Бутурлин укореняет миф в истории и снимает своего «Садовника» (по сценарию В. Залотухи), вызывая прямые аналогии с климовским «Прощанием» — и тематические, и образные. Но берет он самый что ни на есть советский образ Сада (не из Чехова — из Маяковского: «я знаю, саду цвесть...») и персонажа, которого официальная идеология нарекла героем трудового фронта. По ним обоим — по саду и по садовнику — и прокатывается История — война, уничтожение приусадебных участков при Хрущеве, посягновения бюрократизма новейшей формации... Функционеры, понятное дело, собираются «кормить народ». А сад — пуст, запущен, по нему расстилается туман. Да вместо ангелоподобного Коляни из «Прощания» глянет на нас с экрана последний наследник Сада — Санька-немтырь, гортанным криком оглашающий слепую и безответную тишину.

Заметим, что в печальном положении дел виноваты отнюдь не одни исторические обстоятельства (в начале картины воздвигается символический шест с портретом Сталина). Есть в фильме сцена, когда дядя Леша, угробивший всю жизнь на то, что должно цвесть, вдруг срывается на заезжего функционера, готового произнести панегирик в его честь. И проклинает все на свете — и миссию свою, и начальников, и себя, обкраденного и осиротевшего. Все же вспомню Чехова: «Человека забыли...» («Вишневый сад»).

Если Бутурлин с Залотухой поверяют миф историей и обнаруживают зазор, в который попадают живые люди, то Р. Балаян с Р. Ибрагимбековым в нашумевшем «Талисмане» исследуют ситуацию превращения «русской идеи» в культурную мифологию. И говорят о том, что нынешний интеллигент уже не

в силах защититься от Зла, сколько бы он ни молился Культуре, конкретно — Пушкину. «Пушкин — наше все» (Ап. Григорьев), и вот современный человек ушел в изучение жизни и творчества поэта, как в культурную нишу. Приехал в Болдино — и играет себе... Но стоит столь же современному бесу смутить его дух, сначала подбросив коварный вопрос-перевертыш: а не прав ли Дантес в этой скандальной дуэльной истории? — как герой оказывается несостоятельным. Сначала он защищается — пушкинской *цитатой*. Бес-Климов, однако, не унимается и покушается на *честь* героя, святость семейного очага — на Дом (Пушкинский), и герой вызывает его на дуэль. Поступок санкционирован традицией, а скрытая его причина — пагубное желание повторить чужую (хоть и родную по культуре) судьбу. Фильм и прочитывали как сюжет о том, что, дескать, взял герой платье с чужого плеча (В. Демин) и за то поплатился. Но картина — не обвинение конкретному человеку, а диагноз, поставленный культуре.

Почему возникло странное желание в наш век таким вот заемным способом защищаться? А потому, что ничего своего мы не нажили, лишь цитируем из творчества гениев и из жизни их. Целостное неповторимое явление превращаем в набор знаков, подобий, отголосков и отблесков. Уникальное заменили тиражированным. Дух — вещью. Везде подмены. Только беда, страдание — подлинны. И горькое взаимопонимание героя и его несчастной жены в финале картины — это объяснение уже помимо слов, помимо *смысла*. Остается прижаться друг к другу, плакать — и молчать, а единственные слова произносить мысленно. В неизреченности — надежда.

Балаяновская критика культурной мифологии и носителей мифологического сознания сугубо позитивна, поскольку сами ценности «не виноваты» в том, что мы решили их транслировать вместо того, чтобы приумножать. И вот идеи как *комплекса* уже нет, она растаскана на мотивы, и каждый анализируется отдельно. В последний раз — и в резко критическом контексте — мы встречаем ее как таковую в «Днях затмения» А. Сокурова среди других идей, составивших фундамент новой почвы, которую еще предстоит обрести. И герой фильма Малянов уходит от априорного и самоуверенного представления о своей миссии к полнейшей невинности, от предвзятого знания — к честному незнанию, точнее, ожиданию чего-то принципиально нового, что предстоит понять и рассказать людям. Только — чего?

Недорого бы стоил фильм Арабова и Сокурова, если бы его создатели попытались реанимировать киплинговскую антитезу «некультурный Восток — цивилизованный белый человек» (да к тому же еще и русский). Имперское сознание как подмена планетарного (сиречь «земшарного») — это мы уже проходили. Но, к счастью, достаточно просто непредвзято пересмотреть фильм, чтобы очнуться от наваждения. И убедиться в том, что ничего «такого» в нем нет. А есть желание показать, что некоторые из ведущих еще в недавнем прошлом идей обрели самоубийственный характер. Твердокаменный большевик Снеговой так и не в состоянии *понять* (а это значит в чем-то измениться), что происходит вокруг, почему солдат «верует, а не крестится» и т. д., и только за чертой небытия способен предупредить Малянова об опасности познания.

Дезертир Губарь — этакое воплощение человека «из строя» с вечным «образом врага» перед собой, движимый импульсом насилия,— закономерно уничтожается своими же, ибо он, выпавший, враждебен всему белому свету. Учитель *истории* Глухов согнулся, скукожился, он отныне видит историю только как ретро-альбом моментальных фотографий для развлечения праздных учеников. А дальше — ни-ни! Знакомая фигура, не правда ли? Да к тому же заповедь в духе Фейербаха (или «Обломова»?) — «полюбите жизнь»... Н-да. И плюс ко всему Вечеровский, впитавший мечту о «чистом», беспримесном интернационализме, когда «дети не будут знать, какой

они национальности»,— что на деле вышло из этой прекрасной мечты?

А Малянов — что Малянов... Его друг Вечеровский уезжает из города под фонограмму из финала «Скорбного бесчувствия», то есть под звуковой образ гибели мира. Итак, уклонение от *своей* миссии — если ты ее открыл в себе — гибельно. Но для Малянова дела пока нет, а сам он оказывается в пограничной ситуации — между жизнью и смертью, жарой и холодом, светом и тьмой. И последний кадр фильма — отнюдь не сливающийся с космосом герой, а Красная пустыня — выжженная, неживая — итог и результат существования «битвы идей». И божественный «западный» Шуман перешибается в фонограмме мучительным и странным дребезжанием струны азиатского инструмента. И тут вспоминаешь, что безумные восточные люди, окружающие Малянова, не безумны в собственном смысле слова, не патологичны. При всей открытости их внешней жизни «на юру», они — закрыты для понимания. И стало быть — для познания. Или эти два акта, как считал еще Лев Шестов, исключают друг друга?

Фильмы самого последнего времени бросают реплики в сторону «русской идеи», только предстает она уже как что-то донельзя анахроничное и спекулятивное. Достаточно услышать диалог в фильме К. Шахназарова «Город Зеро»: «Погу́бите Россию».— «Нет, это вы ее гу́бите» — и увидеть решительно все лица и сюжеты, о которых ныне спор, в кабинете восковых фигур. Достаточно, чтобы убедиться: да, круг очерчен.

Это реплика «культурная». Есть и социальная: В. Абдрашитов в «Слуге» дает сцену: некто Гудионов, эдакий Кощей Бессмертный Административной Системы, кружит (без парашюта) над землей и кричит в эйфории: «Родина моя, Родина!» Комментарии излишни.

Как видим, на протяжении последнего двадцатилетия кинематограф не поддавался соблазну творить мифологию «русской идеи», а просто анализировал ее проявления.

Ну и, наконец, последний штрих: «идею» пережевал и выплюнул наш масскульт — в «Лермонтове» и «Руси изначальной». Но это особый разговор.

●

Прогнозы? Они неутешительны. Коль скоро наше общество называется коллективистским и под прессом государственной бюрократии реально складывается как таковое, есть все предпосылки грядущей модернизации комплекса идей, исследованного, воспетого, оспоренного и развенчанного кинематографом. Ведь народ никогда не ошибается и всегда на стороне правительства. А оно слышит лишь тех, кого хочет слышать. К тому же давление массового сознания весьма ощутимо, и сакраментальное словцо «разрушение» (с производными от него) уже давно попало в партийную лексику. И не исключено, что нам еще придется пережить «сечу при Керженце» между «созидателями» и «разрушителями», после чего выяснится неготовность народа к самоуправлению. Что же касается новых (для нас) ценностей, которыми живет общество, то в системе извращенных общественных отношений им также грозит опасность мнимодиалектического перевертывания. И тогда чаемый плюрализм может предстать как право выбирать из дозволенных мнений о том, быстро идут перемены или чуть-чуть запаздывают, а уж демократией-то у нас могут назвать все, что угодно.

Так получилось, что для тех, кто творил отечественную историю, наиболее характерным являлся принцип: сначала делать, а потом, десятилетия спустя, в ужасе и тоске обдумывать последствия своих деяний, отбрасывая прошлый опыт как нечто совершенно чуждое «чистой душе народа». И сейчас говорят о необходимости духовной революции. Хотя, на мой взгляд, надо набраться мужества и трезво посмотреть на собственную историю и отказаться от концепции социального мессианства — мы уже давно не «первые» и вряд ли «лучшие». Вот тогда-то медленно, но верно будет изжито и мессианство национальное. Впрочем, это тоже иллюзия...

Культура: эстетика, идеология

В. Шитова

Житие и поучение Ильи Глазунова

О «полочной» статье В. Шитовой

Двадцатилетней давности «литературные заметки» А. Дементьева «О традициях и народности» («Новый мир», 1969, № 4) стали сегодня шлягером. Их мало кто читал, но о них читали, пожалуй, все. Наверное, нет другой статьи, которую бы так много и бесплодно обсуждали. Направленная против журнала «Молодая гвардия», она, как известно, вызвала ответное «письмо одиннадцати», которое активно способствовало снятию Твардовского с поста главного редактора «Нового мира».

В своей статье Дементьев одним из первых публично указал на опасность русского великодержавного национализма, который теперь так пышно расцвел на страницах известных всем журналов и, к сожалению, не только на их страницах. Но сделал это критик, мягко говоря, на языке своего времени. Читать его статью сейчас трудно: надо продираться сквозь плотный поток идеологических клише, мало чем отличающихся от сленга пресловутых «одиннадцати».

Это особенно бросается в глаза, если сравнить труд А. Дементьева со статьей В. Шитовой «Житие и поучение Ильи Глазунова», написанной тремя годами раньше и тогда же попавшей в редакцию «Нового мира». Хотя Дементьев говорит преимущественно о статьях молодогвардейского критика В. Чалмаева, а Шитова исключительно о книге Глазунова «Дорога к тебе», но на разных примерах решается одна и та же тема. Решается, впрочем, совершенно поразному.

Читая сегодня Шитову, не знаешь, чему больше удивляться: тому, что у нее сказано, или тому, чего у нее не сказано. Статья, написанная воистину не на языке своего времени, до Твардовского не дошла и пролежала в столе у автора почти четверть века.

Отсутствие идеологических клише, всех этих «двух культур в одной культуре» — принцип методологии В. Шитовой: в отличие от Дементьева, она рассматривает новейший русский великодержавный национализм как *менее всего идеологическое явление*. Правомочность именно такой методологии особенно очевидна сегодня. Читая номер за номером «Наш современник», поражаешься, до чего же неточно распространенное мнение об этом журнале как о некоем идеологическом монолите. Смею заверить, большего разнобоя голосов, большего, так сказать, плюрализма мнений нет ни в одном нынешнем издании. Здесь рука об руку сражаются православные и безбожники, лукавые монархисты и честные сталинисты, изощренные эрудированные циники и простодушные пещерные невежды. Весь этот нестройный хор объединен не только общим врагом, но и общей, парадоксально внеидеологической, или, лучше, надидеологической, даже сверхидеологической национальной государственностью, которая самоценна и самодостаточна, как культ.

Поэтому несостоятельны все бытующие попытки определить направление журнала «Наш современник» как «неославянофильское» или «неопочвенническое». Пора, наконец, отделить дорогие нам имена Аксаковых и Киреевских, Хомякова и Тютчева, Ап. Григорьева и Достоевского от того, что имеет совсем иное происхождение. Это «не народ-

ная память, хранящая подлинности истории,— точно указывает на такой тип сознания В. Шитова,— а некий фольклор. Фольклор очередей, лавочек на бульварах, пригородных поездов до Бирюлева, где о золотом гробе Рюрика, который все ищут, да не находят, рассказывается с той же мерой безапелляционной достоверности, что и о некой пенсионерке, которая в этом самом Бирюлеве проживает и чайным грибом лечит рак».

Позволю себе еще процитировать эту замечательную статью, ее основные опорные моменты. В «бирюлевском» сознании «исчезает история как реальность человеческих дел и их преемственность. Ее заменяет образ некой чаши национального духа. Будучи возложенной как бы на пустом месте, в миг крещения Руси, названная чаша полнится вечным огнем, знающим свои вздымания и угасания. Враги жаждут погасить этот чистый пламень. От татарского нашествия до нашествия Гитлера нет у врагов иной цели... Против истории воздвигается мистерия... в которой с Гостомысла и до наших дней все только и делают, что взыскуют невидимого града, жаждут мученичества, прорицают, вопиют про обиды и являют светлый лик. И ждут — ждут часа... чтобы ударить во все колокола...»

Со статьи о книге И. Глазунова или — шире — о «бирюлевском» сознании начинается одна из главных тем в творчестве В. Шитовой и ее соавтора И. Соловьевой, которую можно определить как топонимику обыденного сознания. И. Соловьева и В. Шитова прежде всего кино- и театральные критики, но, в отличие от большинства своих коллег, они не замкнутся на облюбованном пятачке. Тема обыденного сознания уведет их далеко за пределы театра и кинематографа, охватит разные сюжеты в отечественной истории и современности, эхом откликнется в статье о «Гибели богов» — в определении генезиса штурмовиков — и, наконец, перейдет в недавние работы, написанные уже одной И. Соловьевой, в ее разборы фильмов «Чужие» и «Группа товарищей».

Но наиболее полно и блистательно эта тема выразится в фундаментальном исследовании «А. С. Суворин: портрет на фоне газеты», законченном авторами в 1970 году и чудом опубликованном спустя шесть лет и в урезанном виде («Вопросы литературы», 1976, № 3). На мой взгляд, «Суворин» — одна из лучших литературоведческих работ последних десятилетий. Впрочем, «литературоведческая работа» плохо определяет обширную, в три авторских листа, статью, написанную на стыке академической филологии, интеллектуального эссе, гражданской публицистики и полноценной художественной прозы.

Умение писать «на стыке» и умение взять проблему «на стыке», увидев ее во всем многообразии причин и следствий,— эта редкая в нашей критике черта есть и в работе, из которой вырос «Суворин»,— в статье В. Шитовой «Житие и поучение Ильи Глазунова». И мне чрезвычайно лестно предложить ее вниманию читателя.

Александр Тимофеевский

Русский художник пишет о себе. Это уже традиция — новые книги ставишь на полку, где стоят «Далекое близкое» Репина, воспоминания Александра Головина, «Хлыновск...» Петрова-Водкина, «Круг царя Соломона» Кузьмина, записки Конашевича. Чаще всего в позднюю, итоговую пору мастер меняет кисть на перо, чтобы от собственного имени, обычно начав с самых ранних лет, рассказать, как и когда ощутил толчок призвания, откуда и куда пустился в плавание по трудному морю искусства, где и почему был счастлив или, напротив, хлебал горе.

Не будем же оспаривать право на такой рассказ только потому, что автор книги «Дорога к тебе»[1] художник Илья Глазунов отнюдь не убелен еще сединами. Хочет писать — значит, накопилось, значит, вызрела потребность собрать вокруг себя слушателей. Молодой, он спешит созвать слушателей молодых. «Дорога к тебе» не столько мемуары, сколько манифест. Жанр мемуаров позволяет написать этот манифест от первого лица.

Глазунов исповедует свой символ веры — перед нами исповедь агитацион-

[1] Глазунов И. Дорога к тебе. Из записок художника.— «Молодая гвардия», 1965, № 10, 12; 1966, № 2, 6.— Ред.

ная, исповедь-вербовка. Отсюда двойной стиль книги, это переслаивание «хрупкой, нежной грусти и бескрайней шири родной природы, так созвучной душе русского человека», этих «волшебств сказки с жемчужными переливами снегов, с синими, дивными тенями в звенящие капелью весенние дни», этих рассказов о духáх и сиреневых мехах красавицы певицы, о «мерцающем чуде ее глаз», о патетической минуте, когда она, судя по всему коленопреклоненная перед автором, «неожиданно уткнув лицо в мои колени, беззвучно заплакала»,— переслаивание всей этой персональной лирики решительной публицистикой, риторическими вопросительными и восклицательными знаками: «Трудно найти слова, чтоб охарактеризовать вопиющий факт «ликвидации» могилы великого сына русского народа», «На чем воспитывать патриотизм, эстетический вкус нашей молодежи?», «Сбережем наши грады Китежи!»

В книге как бы два голоса. Один кажется почти магнитофонной записью привычного уху голоса гида, голоса путеводителя, сопутствующего в посещениях музеев и в поездках, маршруты которых завидны любящему старину туристу: Сибирь и заволжские леса, Киев и Старая Ладога, не только Загорск, доступный каждому, но и Талашкино, куда не каждый доберется. Второй голос с начальных страниц «Дороги к тебе» обретает вибрирующую, надрывную тональность. Книга порой поется, почти кричится драматическим, срывающимся на фистулу тенором, она выговаривается причитающим сказовым речитативом: «Как постичь душу твою, Родина?..» «Приложи ухо к земле, и она взволнованно расскажет о былинных вековых тайнах, сокрытых в ней...» «Как первобытна и нема могучая природа!..» «Словно ожила на мгновенье природа и обняла своими ветрами скомканную душу, стараясь расправить ее, как опущенный парус...»

«Словесная пластика» Глазунова, его образная система со смущающей настойчивостью вызывает в воображении некие смутные, но пышные панорамы: кипят толпы, развеваются одежды и хоругви, а на возвышении (непременно на возвышении!) грозно и исступленно рисуется пророк, «певец во стане», мессия, наконец.

Кто, как не художник, имеет право на пламенную резкость изъявлений, на парение стиля — почему бы и нет? Тем более что та же взвинченная, едва ли не истерическая заразительность свойственна Глазунову, когда он пишет свои полотна. Полотна, не только вызывающие с первой же выставки Глазунова шумные распри, но и сотрясаемые дрожью желания эти распри вызывать, прямо-таки нарывающиеся на крест и мученичество.

Острая, почти скандальная общительность искусства Глазунова, надрывно-личный тон его восторгов и обличительных причитаний в «Дороге к тебе» не случайно и не по литературной неумелости автора совместились с вполне безличным изложением путеводителей. Со всеми этими приобретаемыми в киосках музеев сводами чахлых учебниковых сведений и дежурных легенд,— вроде той, что башня называется Коромысловой потому, что здесь русская красна девица уложила двухпудовым коромыслом тьму злых татаровей и что, допустим, подмосковная Яхрома получила свое имя по той причине, что проезжающая государыня оступилась здесь, вылезая из кареты, и возгласом «Я хрома» навеки окрестила это место.

Будем пунктуальны: про Яхрому Илья Глазунов не пишет, но самый принцип такой вот обывательской топонимики, обывательской легенды ему принципиально близок: Глазунов сообщает своему читателю не то, чего тот не знает, а то, что тому читателю дóлжно знать. Знать по курсу некой обывательской историко-патриотической словесности. Мы настаиваем на подобном определении, потому что в таких пустопорожних лжепреданиях работает не народная память, хранящая подлинности истории, а некий фольклор. Фольклор очередей, лавочек на бульварах, пригородных поездов до Бирюлева, где о золотом гробе Рюрика, который все ищут, да не нахо-

дят, рассказывается с той же мерой безапелляционной достоверности, что и о некой пенсионерке, которая в этом самом Бирюлеве проживает и чайным грибом лечит рак.

Глазунов последовательно остается в кругу этих обывательских исторических мифов, он недвусмысленно дает понять свое предпочтение неученой, «почвенной» истории — истории фактической, писанной, «ученой». А меняя регистры своего повествования, он всего лишь разнообразит способы преподания своего манифеста, в котором упомянутый выше наставный курс занимает важное место.

Преподавая эти свои уроки, Глазунов словно вешает на стенку в учебной комнате одну за другой картинки, наглядные пособия, сплошь образцы чудес, триумфов и мученичеств — и ничего, кроме них. Вот умирающий с голоду патриарх Гермоген в келье Чудова монастыря. Вот Аввакум, преследуемый за героическое двуперстие; вот московский юродивый блаженный Василий, пред смертным одром которого преклонился грозный царь Иван Васильевич. И даже Петр Первый, вообще-то не слишком подходящая фигура для наставной картинки, пойман-таки в подходящую минуту и запечатлен как персонаж хрестоматийной легенды — вьются волны, только чудо может спасти гибнущих рыбаков, и царь чуть ли не исполняет обязанности Христа в хождении по водам — непостижно для обычного разумения вызволяет он тонущих.

И другой ряд картин. Пушкин в красной рубахе, подпоясанный голубой лентой, впитывающий народность на рынке; Блок — «очень хороший, красавец писаный. Бывало, наденет красную рубаху, подпояшется пояском, идет по деревне... Косил сам. А жену себе из Боблова взял. Беленькая такая, Любой звали» (читатель вот-вот да и увидит в руках поэта саратовскую гармонь с колокольчиками, а уж Любу-то наверняка поймет как дочку прасола или коновала — где уж там заподозрить, что дочь она Дмитрия Ивановича Менделеева, того самого, кто таблицу небезызвестную вычислил...). Мусоргский в этих картинках фигурирует дважды: опять в рубахе, опять на ярмарке и в рубахе мученика, больничной...

Все в этих наглядных пособиях вроде бы и достоверно: и Пушкин в Святых Горах не всегда в сюртуке появлялся, и Блок косил, и Пастернак об этом стихи написал. И правда, что жаль до слез Чудова монастыря, где умирал Гермоген,— преступно, что его снесли... Только, боже ты мой, сил нет смотреть, как русская история и культура тонут в лампадном масле.

Что же положено знать тому, кто приидет послушать житие и поучение Ильи Глазунова? Какова, короче говоря, историческая концепция автора книги «Дорога к тебе», ибо на концепцию он претендует и втолковывает ее читателю достаточно последовательно — серией дидактически надрывных иллюстраций и чредой весьма пространных рассуждений.

В его концепции истории прежде всего исчезает история как реальность человеческих дел и их преемственность. Ее заменяет образ некой чаши национального духа. Будучи возожженной как бы на пустом месте, в миг крещения Руси, названная чаша полнится вечным огнем, знающим свои вздымания и угасания. Враги жаждут погасить этот чистый пламень. От татарского нашествия до нашествия Гитлера нет у врагов иной цели: «...С прекращением династии Рюриковичей замутилось русское царство. Латинская Польша и Германия, уже издавна стремившиеся подорвать наше государство и обезличить русскую народность, приобщив ее к латинско-католической культуре, воспользовались тяжелым положением государства». Такие булыжные фразы с их школьно-бюрократической штамповкой словно и не должны восприниматься, а должны просто оседать в памяти; всем своим лексическим строем они требуют не понимания и уж, конечно, не работы мысли, а какого-то механического закладывания в голову, откуда в нужную минуту должен механически выскочить ответ: «Чего добивались немцы и поля-

ки? — Обезличить русскую народность».

Прорубив окно в Европу (Глазунов всячески настаивает: «именно окно, а не дверь, с тем, чтобы русские люди изучали и наблюдали через это окно жизнь Европы»), Петр создал некий сквозняк, и чистое пламя вечной чаши стало колебаться: «Сбрасывая национальные кафтаны, многие русские вместе с тем порывали свои связи с отечеством. Сбривая бороды, они утрачивали вместе с этим свою русскую индивидуальность». Все дальнейшее движение отечественной культуры рассматривается Глазуновым как борьба с опасностью сквозняков. «Лучшие умы России возмущались и страдали, видя это раболепство пред Западом. Оттого, видимо, и развилась у нас художественная сатира, достигшая высокого мастерства в произведениях Фонвизина и Крылова». Опять обдуманная штампованность стиля, стертость, помогающая сглотнуть. «Достигшая высокого мастерства в произведениях»... И опять в нужный момент на вопрос должен с той же механичностью выскакивать ответ: «Против кого заострена сатира Фонвизина и Крылова? — Против Запада и раболепства перед (простите, пред!) Западом».

Всякий простейший здравый смысл, действительное содержание и собственно истории и истории литературы при этом выключается, потому что если на секунду задумаешься, уже не ответишь так: ну в самом деле, какой же Скотинин низкопоклонник, чего нет — того нет. А что касаемо до дедушки Крылова, то, будучи человеком честным и просвещенным, он не боялся, что слава его убудет от зарубежных связей с традициями прапрадедушки Эзопа и прадедушки Лафонтена, коих он опасными для русского духа не почитал...

Но метод «солдатской исторической словесности», этого вопросника с предуказанными ответами, как раз и исключает не только рассуждение, но и здравый смысл, воспитывает автоматичность, рефлекторность реакций.

История как процесс и реальность, о чем уже было сказано, исчезает, остается взвинченная мистерия хождения по мукам русского духа как некой субстанции, возвышенной и в то же время смущающе зависимой от наличия бород или кафтана. В этой мистерии есть минуты колокольных торжеств, когда вопреки и в посрамление супостатам, внутренним и внешним, названное пламя духа взлетает под самые небеса. Соразмеряя эти мистические полыхания с хронологией, несколько теряешься: эпохе Рублева и Епифания Премудрого Илья Глазунов восторженно уподобляет эпоху царствования государя императора Александра Третьего. Процитируем дословно: «История русской культуры помнит моменты наивысшего подъема национального самосознания, и всякий раз, будь то в героическую и трудную эпоху освобождения от монгольского ига, в славное время «Москвы — третьего Рима» или в конце XIX — начале XX века (Глазунов путает. Александр III скончался в 1894 году.— *В. Ш.*), в годы высокого напряжения и бурного цветения национальной творческой мысли,— Россия каждый раз по-новому осмысляла свое великое назначение в мировой культуре — преемницы величайшего культурного наследия Византии, хранящей завоевания античного мира. «Золотым веком» вставала в памяти потомков Киевская Русь, познание которой дало первые могучие ростки русского национального Возрождения в лице Виктора Васнецова и Врубеля».

Ход рассуждений Глазунова таков, что на страницах его «Дороги к тебе» русская действительность 80—90-х годов совершенно отсутствует в своей конкретности. «Ростки русского национального возрождения в лице Виктора Васнецова и Врубеля»? Да, искусство той поры действительно с настойчивостью, с талантом искало, находило темы и вдохновение в отечественном прошлом, принялось заново читать строки былин, вслушиваться в могучую музыку камня, фресок, мозаик, настойчиво познавало движение эллинской традиции через Византию и Киевскую Русь. Но как же не сказать, что обращение искусства к национальным истокам было опасно-единовременно возжиганию великодержав-

ного национализма, поре чумазого патриотизма на почве выгодных армейских поставок или конкуренции с заграничными компаниями.

У Ильи Глазунова это время утверждается в правах идиллии, «золотого века русского духа», однородно прекрасного, однородно ценного. На страницах его книги Россия Александра Третьего перестает быть тем, чем она реально была — страной кричащих противоречий, эпохой сумрачных раздумий Салтыкова-Щедрина, терзаний Глеба Успенского, титанических нравственно-философских мук Льва Толстого. Исчезают, растворяются опять же в лампадном масле страшные реалии той поры — «совиные крыла» обер-прокурора Синода Победоносцева, патриотическая деятельность дворников, охотнорядцев, золотородцев, именно тогда начавших стягиваться под черные знамена погромных дружин. Конечно, было бы совершенно недопустимой вульгаризацией счесть васнецовскую сестрицу Аленушку или Ивана-царевича на сером волке за выполнение социального заказа монархии, избравшей уродливо-руссифицированное обличье, но сам-то социальный заказ действительно был.

Начавшись как прямой идеологический ответ на польское восстание шестьдесят третьего года, возжигание «русского духа» было призвано поддержать «господ ташкентцев», всю эту военно-чиновничью саранчу колониальной империи, должно было мобилизовать массу против либералов и, конечно же, радикалов, которые непременно из поляков или жидов и всенепременно из интеллигентов, предавших отеческие корни. «Истинно русские» храмы воздвигались единовременно с легендами об «истинно русском» мещанине, который волею провидения поспевал отвести руку злокозненного цареубийцы,— силуэты этих гарнизонных «византийских» храмов до сих пор оскорбляют, скажем, Таллинн, или позорят замок Андрея Боголюбского под Владимиром. И византийство этой жандармской архитектуры, если уж искать его корни, обнаруживается не в опыте строителей великой константинопольской Софии, а в мертвечине и показухе позднего, окаменевшего и распадающегося византийского государства, в котором деловитый прагматический бюрократизм Древнего Рима претворился в бюрократизм-ритуал, в бюрократизм-культ.

Дóлжно русскому ценить красоту национального костюма, но что до нас, то мы отказываемся ценить его в полицейской интерпретации, любоваться шароварами, сапогами, кафтаном и кушаком городового или синей суйкой патриота. И это не тот случай, когда скажешь, что о вкусах не спорят.

Но неуязвимость позиции Глазунова, однако же, в том, что он и не думает соизмерять ее с историей. Он для своей книги раз и навсегда избрал дидактическую однозначность, нерасчлененность. Поверять его книгу историей бессмысленно. И Глазунову нет дела до того, что он попросту позорит достойных (как Васнецов) или великих (как Врубель) художников, спаяв их с официозной, черносотенно-поповской византийщиной.

Но русский дух, столь радующий Глазунова своим обновленным горением в пору последних Романовых, не только полыхал официальным пламенем в паникадилах петербургского Спаса на Крови и на лампасах полицейского. Кому не вспомнится «русская столовая» Ольги Ивановны Дымовой, чеховской «попрыгуньи»,— грабли в углу, интимные славянские интерьерчики, затянутые сетями рыбарей, братины и солоночки, модно-отечественный сарафан хозяйки. Чехов уловил тут самую суть — обывательское присвоение национального. И потому-то этот липовый интерьер с такой устыжающей точностью помещен им в соседство с подлинностями крестьянской избы и кабинета врача Дымова.

Можно бы воскликнуть: «Как же Илья Глазунов, позабыв о Чехове, солидаризируется с дамским русофильством Попрыгуньи, щебечет на страницах своей книги восторженные банальности, достойные этой самой художницы Ольги Ивановны: «чувствуешь себя в царстве

Берендея», «очаровательный теремок», «холодным жемчугом обдает лицо роса с кустов»... «и вот долгожданный миг»...

Впрочем, о Чехове Илья Глазунов не забыл, он безмятежно объединил его с Кувшинниковой, прямым и обиженным прототипом Попрыгуньи — запросто объединил их в одном пространном сообщении: «На душе стало спокойно, уютно и тепло, как после разговора с хорошим человеком. Еще жива старуха, которая пекла кексы Чехову и Кувшинниковой». И хоть ощущение покоя и уюта родилось вроде бы по прямому поводу, оно волей стиля простерлось и на Чехова. Такова уж логика чувств Глазунова, и с устрашающей естественностью через две-три страницы явится тут еще одна фраза: «От невысоких домов веет милой провинцией, напоминающей тяжкие «университеты» Горького. Вот недалеко от пристани кирпичный трехэтажный дом, некогда знаменитая ночлежка... маленький нахохлившийся домик нижегородских мещан Кашириных, старинные таблички на воротах... А вот комната деда: псалтырь и счеты. Под рукомойником в ведре всегда мокли розги». Розги. Куда как мило, куда как национально-уютно!

Вообще, попав на Волгу, Глазунов во всем видел повод для умиления. Его авторский взгляд именно здесь, пожалуй, обрел некую мощь картинного прозрения и, скажем, вполне бытовая сценка переезда через реку пишется им следующим образом: «Помню лодку с отъезжающими на тот берег бронзовыми крепкими великороссами. Их одежду и платки, как белое пламя, треплет ветер, словно звенит набат счастья». Уж не обновлять ли Олегов щит на вратах Цареграда отправилась сегодня эта компания — а иначе зачем бы Глазунову о них так красно и многозначительно вещать?

В книге «Дорога к тебе» постоянно проходит один мотив. Глазунов снова и снова подводит читателя к местам разрушений — к взорванному Чудову монастырю, к осквернённой и стертой с лица земли могиле Минина, к погибшим росписям Рериха из храма-мавзолея в Талашкине. Подводит не для того, чтобы упрекнуть конкретных виновников и добиться сохранения и реставрации того, что еще цело и находится под угрозой. Подводит также и не для того, чтобы понять опасность каждого случая общественной амнезии, выпадения из народной памяти какой-то ее живой клетки, не для того, чтобы размыслить о потерях памяти как о потерях нынешней, сегодняшней культуры. Тем и неприятен выспренне-рыдающий тон автора, его стилизованный плач «о пленении и конечном разорении русской земли», организованном какими-то безликими и злокозненными «ими», что его визиты на пепелища имеют целью питать и растравлять некий национальный комплекс обиды, страдания и чаемого возмездия.

Меньше всего Глазунов думает и болеет о бескультурье, о беспамятном варварстве, обо всех видах малограмотности, эстетической и исторической прежде всего, которые и становятся обычно причиной гибели сокровищ, отобранных временем. Не думает о них, даже когда с ними впрямую сталкивается. И на Волге, заглядевшись на «бронзовых крепких великороссов», отложив на время разжигание комплекса обид ради комплекса могутности и волюшки, автор заходится от умиления: широк народ, безогляден — возьмет да и пустит себе на парус некую картину в полстены: «...здесь художник жил, черный такой, с ящичком ходил все — наподобие твоего,— в краске весь. Во-во, Левитан, точно... Оставил он в доме, где жил, картину... Такого теперь холста и за деньги не купишь. Я баньку затопил, в котел его забил, и давай кипятить, краски выварил... Потом через много лет из Москвы приезжали двое,— искали все ее. А я говорю: «На парус пустил картину вашу». Смеюсь...»

Иное дело, что не очень-то веришь в эту бывальщину: вроде бы и не писывал Исаак Ильич широкоформатных полотен, годных по размеру на вольный волжский парус, и уж больно Мафусаилов век предоставил Глазунов своему знакомцу, который и чернявого Левитана

как сейчас помнит, и до сих пор на пристани грузы ворочает. Но важна та легкость, с которой рыдалец Глазунов меняет интонацию, с которой он готов признать едва ли не мудрость в деяниях своего бородатого собеседника.

Бородатые собеседники... Сколько их на страницах книги Глазунова! Но не по недосмотру редактора возникает это монотонное обилие седин, однообразие мизансцены: юнец, взыскующий истины, с восторженной неосведомленностью задает наводящие вопросы, дабы услышать развернутые ответы старших, блаженно впитывать их мед.

Эта повторяющаяся мизансцена дается в поучение и пример; той же цели должны послужить повторяющиеся сцены ученического прилежания в часы копирования работ великих мастеров. Вообще-то копирование учащимися художественных вузов классических композиций — вещь в студенческом обиходе самая обыденная, за это ставят зачеты. Но в прозе Глазунова все наливается символичностью. Здесь копируют, словно приемлют причастие. Выключи себя, мистически расслабься,— и тебе откроется путь к благодати. Будь чем-то вроде медиума — и станешь самим собой... Глазунов — это мóжно проследить по всей книге — исключает всякую возможность самостоятельного развития личности, всякую возможность формирования ее в прямом контакте с реальностью. Потому-то так и крепнут здесь, вторя друг другу, оба мотива: мотив копирования и мотив вливания некоего «отстоя» вечных истин в юные души, яко в сосуд восторженный и пустой.

Герой-автор мемуаров Глазунов наделен тем, что хотелось бы назвать презумпцией восторженного незнания. И каждому из сребровласых его наставников предстоит именно влить в него нечто: «Я» в «Дороге к тебе» вполне условно. Это некий образ послушника, неофита, так сказать, новобранца. Ему сопутствуют два постоянных образа — дурного товарища-сверстника и благостного старослужащего: сверстник искушает, пытается совратить — старослужащий укрепляет в вере, приобщает благодати. Житейские подробности, которые Глазунов сообщает о своих персонажах,— небритость и свитер искусителя, аккуратный пробор и белоснежная рубаха вероучителя — суть лишь опознавательные знаки, вроде копыта (у дьявола) или нимба (у праведника). И глупо было бы вменять Глазунову, как литератору, в вину избитость, вызывающую чувство неловкости шаблонность его портретирования — тут опять же свой замысел, расчет на все ту же рефлекторность.

Судя по перечисленным в его мемуарах фамилиям, Илье Глазунову действительно посчастливилось встречаться со многими достойными и интересными людьми — искусствоведами, краеведами, реставраторами. И ни один из них не ответствен за то, что на страницах мемуаров под их фамилиями выступают мудрые старцы или «старички-полевички», которые — то велеречиво, то с прибауточками — оделяют взыскующего истины отрока Илию этой самой истиной. (О том, что ощутимая доля этого меда премудрости почерпнута автором из вполне доступных изданий, уже писалось, но суть, как нам кажется, безусловно не в плагиате, а в методе, способе, целях.)

В «Дороге к тебе» все, начиная с образа автора, обретает наставную условность, назидательно воспаряет над фактом. Конечно, видавший виды и весьма понаторевший, скажем, в собирательстве икон Глазунов ничего общего не имеет с тем благоговейно-невежественным персонажем, который не отличает икону XIV века от ремесленного изделия позднего богомаза. Но — в этом постулат книги: своими глазами человек ничего увидеть не может, и студенту-выпускнику ленинградской Академии художеств, чтобы впервые обратить свое внимание на древнерусское искусство, дóлжно ехать до Минусинска, дабы опять же не *узнать*, а *принять* от кого-то знание, впитать, влить его в себя.

Человек как некая форма, как изложница. Таким Глазунов изображает самого себя. Таким вербует себе читателя. Притом этого своего читателя, предпо-

ложительно пустого, предположительно восторженного, автор хочет не сдвинуть с места, не разбудить к знанию, а накачать.

Книга написана страстно, заразительно и с расчетом на заразительность. О ее лампадной елейности уже говорилось — но это лампадное масло кипит. Запасено бочками и кипит.

Придыхания и причитания. Возгласы: что римские катакомбы — киевские лучше!.. что наскальные изображения Сахары — у нас свои!.. Какого дьявола разгадывать письмена индейцев майя и выпускать записи реквиемов Моцарта и Верди — нам нужна наша панихида!

И — самое главное! — о катакомбах, о писаницах, о панихидах — ничего по существу, кроме взвинченных общих мест. И опять же не по недосмотру, а в силу внутренней логики глазуновского манифеста. Конкретность, фактичность, глубина личного проницания разбили бы воинствующее задание книги.

Не приходится уличать Глазунова в незнании фактов, потому что он воюет с ними, как правило, их зная. Против истории воздвигается мистерия. Даже Великая Отечественная война возникает здесь как трагический эпизод жития — с житийным же образом семейной реликвии — медной иконки, о которую плющатся пули, или пастушеского детства. («Профессия пастуха невольно рождает наблюдательность, склонность пофилософствовать, *умение подчинить себе разношерстную массу* (курсив мой.— *В. Ш.*), заставить животных бояться тебя, уважать властный выстрел бича, следовать в нужном пастуху направлении. Что требуется от пастуха? Основная его задача — обеспечить животным сытую жизнь»,— рассуждение, пожалуй, не лишенное интереса и в общем контексте пастырского поучения Ильи Глазунова вполне органичное.)

Жития — сказали мы. Именно жития, потому что реальная биография довольно еще молодого и, надо полагать, не чуждого ничему земному художника пишется им самим словно бы на иконной доске,— как до того на иконной доске же вместо истории России писалась мистерия «русского духа». И вот уже отдельные эпизоды «Дороги к тебе» складываются в чреду клейм, по традиции окружающих центральный образ житийной иконы. И вот уже он, автор, Илья Глазунов, оказывается как бы причислен к сонму, к лику страдальцев, пророков, напряженно вслушивающихся в мистические зовы и звоны, с твердостью скалы противостоящих всевозможной языческой и западной скверне.

Сыплются на страницы «Дороги к тебе» имена Джотто и Дюрера, Пиросманишвили и Анри Руссо, Ватто, Сезанна, Пикассо — и опять все в том же контексте поистине славянофильского, воинствующего отрицания самой возможности взаимодействия культур, опять же в противопоставлении, непременно умаляющем, непременно возбуждающем чувство отделяющего превосходства. Глазунов иногда спохватывается, начинает торопливо хвалить Эль Греко или Рембрандта. Но Россия, предстающая перед его мысленным и одновременно программирующим взором как «избушка», которую веками строил «русский мужичок-страстотерпец», на страницах его книги всегда и неизменно принципиально замыкается, запирается в самой себе, изображается как скит, где иноземцу пусть с почтением, но в конце концов укажут на дверь. Избушка, в которой с Гостомысла и до наших дней все только и делают, что взыскуют невидимого града, жаждут мученичества, прорицают, вопиют про обиды и являют светлый лик. И ждут — ждут часа, чтобы приять такого вот мессию, как Илья Глазунов, чтобы ударить во все колокола.

В колокола, где будто бы всенепременно загудит ненавистный и заскорузлый, но, как свидетельствует эта книга, живой и на удивление молодой великодержавный национализм, по дороге к которому ведет, наставляя своих читателей, Илья Глазунов.

1966, июль

Интервью «ИК»

Эрнст Неизвестный

Между молотом и наковальней

Интервью ведет Л. Аркус

Любовь Аркус. Эрнст, я хотела бы поговорить с вами о поколении шестидесятников. Вероятно, у Сталина была своя кровавая логика в том, что в свое время он душил именно воевавшую интеллигенцию. Она, как когда-то декабристы после войны 1812 года, оказалась, может быть, самым сильным отрядом и на многие годы сохранила эту силу. Что вы думаете по этому поводу?

Эрнст Неизвестный. Вы знаете... Иосиф Виссарионович — это человек, которого я не люблю. Просто не люблю. Вспомните историю Египта. В учебниках написано про гиксосов: «Гиксосы ничего нового в историю Египта не принесли». А они были там около 200 лет! Я считаю, что и Сталин ничего нового в историю России не принес — кроме больших неприятностей. Его война против космополитизма — точный политический расчет. Вспомните, как после наполеоновской войны возникли декабристские настроения, когда на штыках в Россию была принесена...

Л. Аркус. Свобода?

Э. Неизвестный. ...Даже и не свобода... Просто крестьяне увидели, что в Европе крыши покрыты не соломой, а черепицей. Сталин начал кампанию «за приоритет русской нации» именно потому, что миллионы советских людей убедились, что в Европе, несмотря на капитализм, есть холодильники, полные продуктов. И с этим «знанием» Сталину и нужно было бороться. Поэтому борьба с космополитами хоть впрямую и касалась евреев и «высоколобой» интеллигенции, но по сути была рассчитана на обработку сознания простого крестьянина, который, возвратившись к себе в деревню, мог рассказывать о том, что увидел там... Вот я, например, брал Вену. Что меня больше всего потрясло? Повсюду лежали трупы, мы выжигали все огнеметами, а в кафе — неостывшие пирожки, горячие эклеры... Представляете?

Вот Сталин и решил прекратить всяческие «космополитические» разговоры, чтобы в корне уничтожить возможность появления новых декабристов.

Л. Аркус. Мне кажется, что послевоенные мальчики, наделавшие больше всего шума в оттепель, очень быстро сломались. А реальной силой в литературе и в политической оппозиции последующего десятилетия по-прежнему оставались воевавшие люди.

Э. Неизвестный. Все очень просто. Когда кончилась война, нельзя было сохранить в России вооруженных новыми идеями людей. Такую армию нужно было разоружить, что Сталин и сделал.

А к шестидесятым годам я отношусь следующим образом. Эта социальная эпоха не выработала единого стиля. В 50-е годы, во времена оттепели, в искусстве свободно возникли многие направления. Меня ведь тоже относят к шестидесятникам. Но какая связь между мной и, к примеру, Евтушенко? Наверное, в том, что наши усилия были устрем-

лены в одном направлении — против рептильной несвободы. Это и объединило самые различные явления, которые в ситуации социального покоя были бы просто антитезой. Скажем, Тарковский и Аскольдов, Окуджава и Аксенов... Хотя у каждого, кто тогда работал, были разные поэтики — просто объединенные временем.

Л. Аркус. А кто вам лично близок?

Э. Неизвестный. Я очень люблю Тар-

ковского. Сейчас уже готов мой памятник Андрею, который будет установлен на его могиле. Когда я читаю дневники Андрея, мне кажется, что у нас абсолютно одинаковые мысли. Как будто мы украли их друг у друга.

Л. Аркус. У вас есть ученики?

Э. Неизвестный. Я профессор Колумбийского университета, читаю лекции. Их можно назвать «Синтез в искусстве». В определенном смысле они продолжают некоторые семиотические исследования. Мне повезло — я художник. И литературные произведения рассматриваю не как литературовед или семантик, а с точки зрения визуального ряда.

Я не умею говорить гладко, пишу — точнее, хотя мои исследования и могут показаться вам примитивными с позиций современной науки. А то ведь у вас любят: «В современном урбанистическом социальном строительстве при наличии социальных и урбанистических коммуникаций отдельно стоящий конструктивный объект при наличии субъекта, воспринимающего этот объект в момент прохождения из экстерьера в интерьер, должен насыщать восприятие субъекта коммуникабельностью...» Переведу: «В современном городе человек, входящий в здание, должен хорошо видеть скульптуру, стоящую внутри...»

А впрочем, меня не это волнует.

Л. Аркус. А что вас волнует?

Э. Неизвестный. Время. Вы знаете, я одержим идеей смерти. Рождения и смерти. Я всегда чувствую свое временное пребывание между этими категориями.

Л. Аркус. Каждую минуту?

Э. Неизвестный. Да.

Л. Аркус. Но так ведь можно сойти с ума...

Э. Неизвестный. Ну вот не сошел еще. А может, сошел — не знаю. И почему обязательно сойти с ума? Я оптимист. Драма — это еще не упадок. Мне Сикейрос говорил: «Ты всю жизнь будешь находиться между молотом и наковальней»...

Нью-Йорк, ноябрь, 1988

Эрнст Неизвестный

О синтезе в искусстве

Предлагаем вниманию читателей статью Эрнста Неизвестного, написанную в 1963 году в Москве. Многие ее положения позднее были развиты в цикле лекций, прочитанных в Колумбийском университете — «Пространство и время Толстого и Достоевского», «Пространство и время Данте, Толстого и Беккета», «Мессианские предпосылки русского искусства», «Человек как визуальный знак», «Египетский рельеф и русская икона: пространство и время» и других. Теоретические работы скульптора публиковались в учебных брошюрах, а в ближайшее время выходят в издательства «Mosaic-Press».

Все, что вошло в эту статью, имеет отношение к моему внутреннему опыту художника. Слова родились потом. Я не претендую на ценность сказанного в слове. Это просто несколько мыслей-инструментов, помогающих мне в работе.

Все чаще и чаще мы, художники, говорим о так называемом синтезе искусств. Об этом приходится думать и мне, тем более что все, над чем я работаю, будь то альбом рисунков, серия гравюр или отдельные скульптуры и группы, является частью целостного монументального замысла, который принципиально полифоничен и вместе с тем един. Откинув множество причин, не имеющих прямого отношения к искусству, можно сказать, что этим представлениям о синтезе искусств в первую очередь мешает бытующее представление о четкой разграниченности их возможностей и законов. Живопись-де — живопись, скульптура-де — скульптура, архитектура-де — архитектура, музыка-де — музыка и т. д. В тех терминах, в каких эта мысль дошла до нас, она оформилась как антитеза построденовскому, постимпрессионистскому распаду формальных признаков искусств. Скульпторы, гонясь за внешней жизненностью, начали злоупотреблять живописными приемами лепки. Свет и тень на поверхности скульптуры начали разрушать тектонику объемов в пространстве. В экспрессионизме главным становится выражение психологического состояния и игнорируются традиционные качества пластики и структура материала. Часть скульпторов пытается прямолинейно соперничать с литературой, и их скульптура становится салонной, жанровой и произвольной.

Именно эти и подобные им тенденции, как антитезу, породили ряд теоретиков и практиков, пытавшихся предотвратить распад изобразительного искусства путем установления границ и закономерностей отдельных видов искусства. И нужно отдать им должное — эта в своей основе простенькая идея, конечно, была профессиональна. Профессиональна в узком, цеховом смысле. Она действительно имела и имеет отношение к школьному познанию и дисциплине профессии, я бы сказал, к телу профессии. Конечно, стремление к слаженности, добросовестности и профессионализму лучше бушующего и беспринципного международного салона дилетантов. Поэтому оно, будучи принципиальным, дало плоды. Но как человеческое сознание, как всякая мысль, стремящая-

ся к разобщению единого целого, это стремление несет в себе печать скудости. Оно мне кажется убогим и в своей основе неблагородным. Эта тенденция особенно провинциальна на том витке спирали, на котором мы находимся сейчас.

Сейчас самосознание человека, несмотря на бесконечное обилие и разнообразие информации, а может быть, благодаря этому, стремится к всеединству, нахождению начал и средоточию всего сущего. И художник мироощущает себя не только ремесленником, производящим более или менее профессиональные предметы, он неизбежно устремлен к тому, чтобы работа его рук была внутренне необходимым событием. Поэтому наиболее крупные мастера школ, стремящихся к доктринерской строгости сохранения границ искусств, часто самой своей практикой разрушали собственные теории.

Парадоксально то, что теперь теоретические разговоры о чистой пластике ведут люди, работающие в форме по существу литературной. Это не пластики, молитвенно относящиеся к пропорциям, весовым соотношениям, точному нахождению пространственных элементов скульптуры, исповедующие виталистическую любовь к натуре, ее статуарности, очищенной от мимолетных живописных случайностей; это не конструктивисты, считающие, что только сама конструкция и ее ритм являются душой пространственного искусства; не пантеисты, видящие в подражании растительному и минеральному миру высшую форму пластического прозрения. Нет, охранные разговоры о раздельности искусств ведут не подлинные, пусть и ограничившие свои задачи, художники. Их ведут художники литературного анекдота, овеществляющие в вечных материалах мелкие визуальные задачи.

Разговор же о чистой пластической форме, бесконечное наукообразное построение там, где речь идет о вещах элементарных, общеизвестных и обязательных для всех имеющих хотя бы среднее художественное образование,— есть просто фиговый листок, прикрывающий отсутствие художественного мировоззрения, и борьба против извечных функций искусства, стремящегося быть не просто цеховым времяпрепровождением, игрой в «плохого» или «хорошего» художника, а делом, отражающим духовные запросы людей, борьба против метафизического и философского содержания искусства. Отсюда групповой предрассудок, что изобразительному искусству доступно только визуальное, а мировоззренческое, как не видимое в природе, не может быть изображено, ибо это уже не изобразительное искусство, а отвлеченное умствование.

Сама жизнь требует масштабности замыслов, цельности, синтеза. К сожалению, синтез часто воспринимается следующим неприхотливым образом: «как бы нам очень хорошую скульптуру поставить так, чтобы она не мешала очень, очень хорошей живописной живописи около или внутри архитектурной архитектуры». Но стремление к синтезу — это не узкопрофессиональная попытка подогнать различные виды искусств к некой внешней гармонии, а совокупное мышление.

Синтез — не эклектика, где собрано все волей случая. Синтез в искусстве — это организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, а в целом части составляют эстетическое единство, и чем сложнее внутренняя жизнь произведения, чем больший круг явлений вбирает оно в себя, чем симфоничнее переживания, тем больше частей, больше разнообразия. Но это разнообразие объединено первоэнергией замысла. Поэтому хорошая книга, музыка или скульптурно-архитектурный ансамбль — есть микрокосмос.

В одном осколке египетской скульптуры лежат закономерности египетского зодчества, в любой самой малой части бьется пульс масштаба всего сооружения. Ибо древние имели целостное отношение к миру. Художник — не просто ремесленник, он всегда находился и находится в средоточии духовной жизни. И взаимосвязь, и взаимозависимость явлений для него всегда была ясна если не как научная истина, то

как поэтическое предчувствие ее, «знание сразу», чему свидетельство — века великих искусств прошлого.

Сейчас вскрываются объективные закономерности в построении вещей, и это находит поддержку в психологических изысканиях познавательной деятельности. Идет сравнительное изучение знаковых систем, от сигналов до естественных языков и формализованных языков науки. Единство слов, звуков, света, цвета, форм подтверждено исследованиями. Находятся тождества между стихотворным размером и организацией кристаллических структур. Мы имеем свидетельства о связях эстетического феномена с формой «золотого сечения» даже в кино. Примеры взаимосвязей типологических и семантических можно приводить без конца. И ясно, что если всерьез заняться структурным анализом пластических искусств, то сопоставление различных систем изобразительной символики приведет нас к мысли о связанности видов изобразительных искусств не только с мифом и ритуалом (что очевидно), но и с музыкой, космогонией, математикой. Более того, возможны те же закономерности, выходящие за пределы человеческих занятий и находящиеся в самой природе. Поэтому принципиальная раздельность условных признаков архитектуры, скульптуры, живописи и т. д. видится не только неплодотворной, но и неверной.

Говоря о синтезе, хочется думать не о более или менее удачном сочетании разрозненных элементов в искусстве — их сложение не дает результата, как в математике бесконечный ряд нулей все равно не даст единицы. Наше время дало большое количество локальных открытий, расширились технические возможности изобразительного искусства. Века существования культуры и искусства показывают, что целостное ощущение мира примиряет противоположные признаки в едином, но многообразном, то есть в синтезе. И антагонизм художников, связанный с этими частными и узкими средствами определения, бессмыслен, потому что мы не создали еще искусства, подобного храму, где каждый исповедует свое, но свое внутри всеобщего. Мы не можем умозрительно решать, как должен произойти этот синтез, это соединение и создание нового целостного пластического языка, но стремиться к этому мы можем. Именно поэтому терпимость по отношению к поискам и индивидуальным открытиям работающего рядом является не просто нравственной нормой, но и признаком профессиональной и человеческой зрелости.

Археология дала нам не сравнимые с другими временами возможности увидеть совершенные древнейшие искусства, увидеть, что форма каждого из них не случайна, не произвольна, она есть мировоззрение. Отсутствие перспективы в египетском искусстве, обратная перспектива икон, знак нуля в восточной живописи, различные архитектурные сооружения от Индии до Мексики — это не прихоть, не экзерсисы отдельного художника, а овеществленные чувственно представления и знания древних об устройстве мира. При более внимательном исследовании этого искусства в стилистике этих каменных летописей можно разглядеть страсть индивидуальных усилий зодчего и художника. Чувственность и темперамент, присущие искусству вообще, воздействуют непосредственно даже на неискушенного и не изучавшего герметическую символику и мифотворчество древнего человека. Но мы, художники, чувствуем, знаем, что архитектурные формы, их строй и пропорции так же, как и система пространства и способы изображения,— есть знаки, без знания которых нельзя до конца понять всей глубины и величия замыслов древних.

Точно так же и мы создаем свою орфографию, свой синтаксис и свои новые книги. Хотим мы этого или не хотим — это рождает вечно старый, но все же новый мир. Это так, и иначе быть не может. Сейчас мир человека — это не только природа, человек, земля и небо, не только зверье и растения, представляющие собой друзей-врагов, тотемы или просто предметы изображения.

Человек уже овеществлен в делах своих, он породил вторую природу, предметы, продолжающие его руки, мозг, глаза, нервы и сердце. Мир человека — это не только пантеистическая космогония, но, если можно так сказать, и техническая космография.

В связи с этим мне хотелось бы сказать несколько слов о скульптуре, условно назовем ее диалогической, или, вернее, о возможности развития синтеза, который в ней заложен. Говоря о диалогической скульптуре, трудно думать о прекрасном, исходя только из монологических классических представлений о человеческом теле. Скорее прекрасным в ней является проявленное в форме скульптуры состояние души человека, то есть не безразличное — напряженное. Но не просто напряженное, как физическая форма, а форма и пространство в своем взаимодействии как выражение психологии, и больше чем психологии — духовной жизни человека. Скульптура в этом случае — не просто находящееся в пространстве количество окружающего физического материала, организованного по подобию внешней формы человека, зверя или других природных или геометрических форм, в этом случае скульптура внутри себя самой есть диалог духа и плоти. Она едина, но не единородна.

Посмотрите, как у древних живут существа, воссоединившие в себе разнородные элементы: звериного и человеческого (человек-рыба-русалка, лев-человек-сфинкс, лошадь-человек-кентавр и т. д.). Создание таких образов вообще характерно для народной гротескной фантазии. Но это не формотворчество, эти персонажи несут определенный нравственный смысл. Правда, эти сочетания, эти сведéния пантеистичны, живое с живым. Все элементы были зримы в природе, а природа жива, она не драматична. И поэтому скульптура Родена Кентавресса — женский торс, в отчаянии рвущийся из лошади,— несмотря на прекрасную лепку и очень доходчивый литературный замысел, не производит более сильного впечатления, чем те скульптуры, где он обходится одним человеческим телом. Потому что трагическая диалектика, антиномичность души человека и дуализм для нас связаны с современным миром.

Вторая природа входит в мир человека, и связь с ней человека подлино драматична, потому что эта вторая природа мертва. Как бы она ни имитировала и ни заменяла человека, техника более мертва, чем минерал, и бесконечно более мертва, чем дерево, и вместе с тем она «неотделима». Мертвая и лишенная формы, она присвоила функцию жизни. Она возвышает человека и уничтожает его, она — добро, она — и зло. И наша современная жизнь — бесконечный диалог не только с живой природой, с землей, морем, небом и их обитателями, но уже и с созданиями рук наших.

Естественно, это не может не повлиять на формирование изобразительного искусства. Появляется скульптура, в которой разнородные элементы, реально существующие части составляют целое в борении, взаимопоглощении и содружестве многих начал, где каждая вещь как бы чревата своей противоположностью в себе самой,— скульптура, захваченная гераклитовым током, форма которой выступает в пространство или активно вбирает его, одна часть которой удерживает другую или выталкивает ее. Металлическое и мягкое — органическое находятся в противоборстве и связи: мягкое вливается в жесткое, жесткое сжимает и перетрансформирует мягкое. Скульптура, ее объем, как бы сжата внешней силой пространства со всех сторон, но сопротивляется этому или расширяется от центра, как будто бы некто растаскивает ее извне, а центр-ядро удерживает ее от окончательного разрыва.

Таким образом, драматичность скульптуры обусловлена присутствием внутри нее разнородных начал и устремлений, а движение становится не только позой или формой в пространстве, но, главным образом, движением внутри самой формы. Скульптура такого рода может содержать в себе аполлоновское начало как законченность формы (человек) и дионисийское — как движение

(разрушение человека). Она вселяет в своем движении человека в человека, ребенка в старика и человека в камень. Машинерии, имеющие в себе мужское и женское начало, и дерево содержат в себе людей, как люди содержат в себе всю эволюцию земной твари и все сложнейшие предметы рук своих. Таким образом, создается скульптурная композиция, в которой все вещи существуют всюду и малая часть так же велика и напряжена, как большая.

И только воля скульптора, поток ритма композиции увеличивают или уменьшают масштаб изображенного. Но каждая часть изображения — законченный в своей форме и рвущийся из своих малых размеров гигант, пытающийся раздвинуться, расшириться и заполнить все. Такая скульптура, разумеется, не укладывается в схемы евклидо-кантовского пространства и не рассматривает вообще пространство как однородное. Таким образом части скульптуры составляют целое в борении, взаимопоглощении и отталкивании, и такая скульптура не статичный предмет, а предмет противоречивого процесса бытия, где каждая вещь чревата своей противоположностью и имеет уже не одно, а несколько значений.

Мы говорим — «атом» и одновременно думаем о мельчайшей частице, величайшей силе энергии и мировой катастрофе. Нас это уже не смущает: ведь точно так же у древних Афина была сразу женщиной, морем, змеей, совой, лошадью. Скульптура в своей форме может быть принципиально полифоничной исходя из своей задачи — свести внутри себя внешне разнородные элементы: человеческую плоть и урбанистическую конструкцию, конкретный предмет и кинетический объект, форму и цвет и светотехнику. Но главным условием является органичность, содержательность этих сведений, чтобы они не были просто эстетствующей комбинаторикой, а были содержательными и духовными реальностями.

Сведéние внешне разнородных элементов дает бесконечные возможности для индивидуальных проявлений художника. Сам принцип исключает каноническое, неподвижное, закостенелое. Поэтому возможно все — от крайних форм абстракций до самых точных и иллюзорных изображений. Но лично для меня, в моих композициях, главным организующим началом всегда является живая природа, в центре всего — антропоморфизм, начало и конец происходящего. Поэтому фантастическая машинерия становится только частью ритма, который развивается по законам анатомических связей кровообращения, функций органов и роста. Как бы ни была совершенна техническая конструкция, во сколько бы тысяч раз она ни превосходила человеческие возможности, она всегда менее изощренна и фантастична, чем человек. Кроме того, любой, самый современный по очертанию аппарат, самая неожиданная и выразительная конструкция рано или поздно стареют в нашем сознании. Форма же человека не стареет, так же как форма дерева или цветка.

Поэтому мне кажется, что композиции, развивающиеся по подобию органической материи, имеют больше возможностей. Я не исключаю и даже уверен, что есть путь, где закономерности конструктора-математика могут быть основой. Но и пирамида, как и другие математические, геометрические формы, так же, как и орнамент древних, исходили из оккультных, магических представлений, в центре внимания которых всегда находился человек, его связь с жизнью и смертью, перевоплощение души, ее странствование и ее окончательное соединение с Логосом.

Для зрелого классического искусства, как и для неоклассики, важны были замкнутые конструкции тела, место, мера, которые занимают глаз и нос на лице и голова по отношению к торсу, то есть пропорциональность. Перспектива. Канон. Возьмем как пример греческую классическую скульптуру периода расцвета. Это высочайший пример монологического искусства. Обычно изображен человек в расцвете сил. Его фигура говорит о жизни, а не о разрушении и смерти. Объемы пропорцио-

нальны, конструктивны и замкнуты. Нет резких выходов формы и глубинных впадин и дыр внутри объема. Это объем упорядоченный, занимающий определенное пространство и его жизнь в пространстве. Эта скульптура изображает не человека, как мы его сейчас понимаем, а только его плотское, физическое, тварное бытие. Это абстракция, потому что целостный человек не только высокоорганизованная плоть, но и сложные проблемы души. Монологический скульптурный человек — прекрасный немой, я питаю к его создателям бесконечное уважение, но люблю другого. Он не может ответить на мои проблемы. И для того, чтобы так лепить, нужно ощущать человека как трехмерный законченный предмет.

Для искусства полифонического человек и пространство не понятия, изучаемые и изображаемые извне, они есть самореальности. Экстатичность и напряженность не противоречат человеческому, они подчеркивают антиномичность человеческой жизни, человеческой души, они раздирают внешнюю привычную форму, но они не уничтожают человека, а просто дают возможность зримо изобразить бесконечность человеческого «Я».

●

Основная моя работа — это огромный памятник, который условно мною называется «Древо жизни». Он содержит в себе проблемы дуалистического противоречия человека, человека и природы, человека и второй природы. Тема эта уже сама по себе полифоническая. Поэтому меня так привлекает творчество Достоевского. Правда, до того как приступить к Достоевскому, я проиллюстрировал Данте, частично Платона и частично Эмпедокла. Все эти рисунки являются как бы подготовкой к моему монументу и найдут в нем свое воплощение.

Достоевский же мне близок полифоничностью своего искусства, его многоголосьем и борьбой противоречий, которая содержится в нем самом. Он является для меня вдохновляющим примером так же, как и Данте, потому что я вижу общность между ними. Да и сам Достоевский говорил об этой общности. Общность эта заключается в том, что искусство и Данте, и Достоевского — это искусство не монологическое, как, например, искусство Тургенева или Генри Мура, а диалогическое, то есть их творчество не замкнутое, а раскрытое и спроецированное в идею. Мировоззрение у Достоевского является координированным, а форма выражения подчиняется мировоззрению. Мне ближе художники, влекомые идеей.

У меня нет любимого произведения Достоевского. Я воспринимаю его творчество в целом. Людей, подобных Белинскому, которые разделяли его произведения на хорошие и плохие, я не понимаю. Например, его книга «Двойник», считавшаяся плохой,— с моей точки зрения, является блестящей и ключевой книгой для понимания всего творчества писателя. Достоевский — не художник шедевра, то есть художник не одной книги, не одной статьи, не одного романа, а художник потока. Его творчество подобно строительству храма, развивающегося свободно, но в едином порыве организма.

Альбомы Достоевского у меня связаны с его внутренними темами. Например, «Двойники», «Всё дитя» и т. д. То есть намечена отдельная тема, которую я нащупываю в разных романах, причем если углубиться в чтение Достоевского, то можно увидеть, что его героями являются не персонажи, а идеи, которые насквозь проходят через все его романы, все статьи, все дневники и все записные книжки. Поэтому его творчество можно сравнить с творчеством Данте, у которого «Божественная комедия» — это комплекс философских и религиозных идей, замкнутых в данном случае в конструкцию одного произведения. Мы знаем, что и у Достоевского тоже была подобная конструкция, но она не в одном романе, а в целом мировоззрении.

Вообще, любить Достоевского и его героев нельзя. Ну, например, как можно любить врача! Те, кто говорят что любят

Достоевского, врут. Достоевского можно уважать, бояться, переживать вместе с ним, страдать за него, но я не вижу ни одного героя, которого можно было бы полюбить, даже среди самых прекрасных его героев.

Главную мысль, главную идею своего творчества Достоевский нигде не формулирует. Он преподносит ее в форме тез и антитез. Каждый человек сам выбирает то или другое. Из всех мыслей Достоевского мне наиболее близка его мысль о том, что, прежде чем стать человеком, нужно выделаться в человека,— то есть мысль о борьбе человека за себя самого. Достоевский выражал это через религиозную семантику. В отличие от многих литературоведов, которые пытаются приспособить Достоевского к нуждам момента, я считаю его все же гигантским реалистом, но и религиозным мыслителем, а не просто стихийным диалектиком. Главная мысль Достоевского — борьба и совершенствование человека через самого себя.

Человек Достоевского, в отличие, например, от древнегреческой идеи человека как явления замкнутого и заключенного в самом себе, имеет еще и как бы космические измерения внутри своей души. Он так же бесконечен, как и космос. Мне близок Достоевский антропоморфным сознанием, то есть тем, что человек для него является началом и концом всего.

У нас были прекрасные иллюстрации к Достоевскому. Например, Шмаринова, Добужинского и др. Это почтенная, серьезная работа. Однако эти художники иллюстрировали ситуацию и визуальный дух. Мне же хочется иллюстрировать внутренний дух, внутреннюю тему. Скорее, я не иллюстрирую Достоевского, а отмечаю некоторые идеи, отмечаю их графическими средствами. Почему это сейчас стало возможным? Потому что сейчас наша семантика в изобразительном искусстве дает возможность иллюстрировать внутреннюю тему Достоевского. Это было невозможно до того, как наша семантика воспринималась чисто визуально.

Мне нравится портрет Достоевского, написанный Перовым. Я тоже сделал портрет Достоевского. Я старался сделать его без конкретных психологических состояний, сделать его как новую маску, тайну. Но это тоже недостаточно. Дело в том, что через облик Достоевского очень трудно изобразить его внутренний мир, так как Достоевский чрезвычайно многогранен. Если Толстой, например, похож на себя, то Достоевский внешне достаточно не похож на себя. Я представляю себе целую серию портретов Достоевского, например, Достоевский — «бабка» (ухмыляющийся Достоевский). Можно представить себе Достоевского жестоко ухмыляющегося, или плачущего, или задумчивого. Это были бы все локальные портреты. Если говорить о глубоком проникновении во внутренний мир Достоевского через портрет, то это мне кажется очень сложным.

В свое время я занялся тем, что проанализировал пространство и цвет Достоевского. И я берусь утверждать, особенно взяв книгу «Преступление и наказание», что пространство у Достоевского — метафизично. Это не петербургский пейзаж, это пространство не трехмерно. Все, что у него описано, носит определенный фантастический характер. Переход из пространства в пространство носит глубоко идеологический характер, а не визуальный. Не случайно в «Преступлении и наказании» природа только один раз мощно врывается, в момент прозрения Раскольникова, на каторге, когда он бросается на колени перед Соней. Там есть пейзаж, пространство и воздух. До этого не было воздуха. Были только две-три стены, какие-то странные лестницы, странные переулки. Все это метафизическое пространство, больное пространство, пусть даже Петербург.

То же самое и с диалогом. Диалог Достоевского невозможно просто перевести в сценическую среду, не трансформировав его кардинально. Потому что задыхающаяся фраза Достоевского как чтение содержит в себе необычайное напряжение, которое при восприятии в зрительном зале теряется. Нетеатраль-

ность Достоевского заключается в том, что, начав читать его произведения, мы сразу попадаем в центр интриги, не понимая, что там происходит, мы не знаем начала и конца. Здесь тайна интеллектуальная.

Возьмем «Игрока». Генерал ждет возмездия, ждет смерти генеральши. И вдруг она приезжает. Это кульминационный момент. И когда на сцене стоят несколько персонажей и генеральша разоблачает генерала, то того напряжения, которое есть у Достоевского в этих фразах, не происходит. У Достоевского этот кульминационный момент — сновиденческий, то есть момент того позора, который бывает только во сне, когда человек оказывается в страшно гадком положении. Возможно, здесь, для решения этой ситуации, в спектакле нужен прямо нереалистический прием. Может, согнать весь театр, может, из всех щелей должны выползать люди, может, часть зрителей должна встать и стыдить этого генерала. Я не знаю, ибо я не режиссер.

То же самое связано с цветом. Достоевский очень скромен в цвете. Какого цвета «Преступление и наказание»? Желтого, выжженного, пепельно-желтого, как солнце,— там все время этот цвет. И в «Братьях Карамазовых» нет такого многоцветья, как в экранизации этого романа. Это многоцветье связано скорее с Островским, Достоевскому не свойственны такие пространственные пейзажи или перезвон колоколов, летающие галки и т. д.

Сила Достоевского в том, что он беспощаден. Это как сон во сне. Например, вам снится, что в окно лезет вор, убийца. Вы в ужасе просыпаетесь, опускаете ноги на пол, а он продолжает лезть в окно. Вы в ужасе еще раз просыпаетесь, а он все лезет. Вот это метод ужаса, который нагнетает на нас Достоевский. Мы читаем, и нам кажется, что дальше уже невозможно выдержать, что даже можно умереть вместе с героями, но в это время появляются новые лица, и позор продолжается еще, еще и еще. В зрительном зале это невозможно восстановить с тем же количеством персонажей, которые отмечены у Достоевского. Потому что словесная ткань не может быть переведена в зрительно-звуковую. Здесь семантическая связь глубокая и типологическая, но ни в коем случае не поверхностная и не чисто внешняя.

●

Самым любимым моим произведением остается стихотворение Пушкина «Пророк», а самым лучшим скульптором, которого я знаю, пожалуй, шестикрылый серафим из того же стихотворения.

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Так создается Пророк. В этом выражена идея сведе́ния разнородных элементов в природе в едином невидимом, но живом и сущностном. Изобразительное искусство не есть просто отражение визуального интереса к миру. Пластическое искусство есть некое отражение сущностных проблем духовной жизни человека. Всякая попытка свести изобразительное искусство только к визуальным задачам является борьбой против его извечных функций — быть метафизикой и мировоззрением.

В принципе я стою за создание нового полифонического языка. Та языковая разнородность, которая существует в мире, есть явление, глубоко противоречащее природе человека. Если ученых тревожит непроницаемость языковых перегородок, когда один математик уже перестает понимать другого математика, то локальность открытий у художников, в самой природе которых лежит знание истины как целостной Книги бытия, мне кажется духовно неверной. Художник должен стремиться к всеединству, то есть мы должны создавать некую новую орфографию. Книги записаны буквами, буквы составляют фразы, а мы растащили книги не только на буквы, появились уже мастера запятых. Надо, видимо, складывать новый синтез. Как будет происходить этот синтез, мы не знаем. Но это живой организм. Видимо, синтез — это сочетание каких-то множественных духовных индивидуальных начал, которые постепенно, как бы

в храме, создадут новое органическое живое единство.

Творчество есть противоречивый процесс бытия. Того, что сделано художником, уже нет. Это — неким образом опредмеченная медитация. И чем больше и шире творческий поток и чем он быстрей, тем меньше художник привязан к плодам своего труда. То есть как только это опредмечено, это уже не я, это вне меня.

Существуют две формы художественной скромности. Одна — быть недовольным результатом своего труда, потому что он не достигает тех высот, которые существуют как некий классический эталон. Но это нескромная скромность. Скорее — это стремление быть великим. Существует и другая скромность, когда художник как бы внутренне отчужден от тщеславия и от результатов. Он является только трансформатором и проводником неких чувств, неких идей, которые складываются в нем. Он как бы является их выпрямителем или усилителем. И он ни в коем случае не считает себя единым и неповторимым производителем.

Художник обязан быть одиноким. Но это не значит, что он им будет. Ибо если он подлинно опредметил состояние, оно обязательно с кем-либо адекватно. И это одиночество, по существу, только кажущееся. С другой стороны, демократизм, возможно,— вещь отличная, но как форма социального устройства, а ни в коем случае не как коллективная оценка плодов творчества. Безусловно, надо считаться с мнением профессионалов, но, к сожалению, если бы коллективный мозг сложить, все равно нам не получить ни Микеланджело, ни Данте, ни Достоевского. Они овеществляли коллективный опыт, но только индивидуальным способом.

Сам акт художественного творчества как акт духовный, направленный на разрешение непрагматических задач, есть акт действия в вере. Без веры творчество невозможно. Без веры не может быть вообще никакого творчества. Речь здесь не идет о смысле и символе веры. Но для художника необходима вера в то, что человек не является просто животным, а есть существо сложное, в котором дуалистически соединяются два начала: космическое и тварное. Именно внутреннее знание этого и делает художника художником.

Вера есть чувство, а определить чувство в словах сложно. Приблизительно: вера есть стремление, попытка и способ преодолеть космическое одиночество человека и предчувствие конечного ответа, находящегося одновременно как внутри, так и вне тебя. Христианство — одна из самых высоких форм религиозного самосознания, потому что в нем уже существует и героическое начало, и индивидуальная свобода выбора, и понимание истории как эсхатологической Мистерии. В этом смысле иудо-христианство как мировоззрение ближе мне, чем безличный буддизм или другие религии, в которых нет антропологического чувства бытия.

Роль изобразительного искусства в современном мире заключается в стремлении создать некие всеединые символы и метафоры. Может быть, здесь надо подобрать какие-то другие слова, потому что символ и метафора уже не вмещают семантически в себя те задачи, которые стоят перед современным миром. Задачи, которые заключаются в том, чтобы показать растерявшемуся от обилия информации человеку ценность и беспредельность человеческого «Я». В этом — смысл искусства. Я думаю, что стремление к поискам синтетического, совокупного человека и объединяет всякие человеческие акты.

Проблема эта, однако, настолько сложна, что очень часто здесь можно встретиться с искажениями, недопониманием. Например, когда к иконе относятся как к предмету искусства или некоторому элементу археологической экзотики — это неверно. Икона, в принципе, есть целостное мировоззрение, связанное с культом. Очень хорошо это объяснено и раскрыто в труде отца Павла Флоренского «Иконостас».

С другой стороны, когда слишком уверенно ссылаются на традицию, это часто оказывается прикрытием чего-то

другого. Но все же какие-то элементы традиции, видимо, есть в том, что я делаю. Будучи мальчиком, я познакомился с пермской деревянной скульптурой, которая произвела на меня достаточно большое впечатление. Я хотел бы сказать, что это не прямые аналогии, а какие-то ассоциативные связи. Пермская скульптура — это в какой-то степени уникальное явление в русском религиозном творчестве. Дело в том, что в пермской скульптуре есть определенная система деформации, несколько необычная для нагрудных православных крестов. Эта деформация в известной мере похожа на то, что мне хотелось бы делать. То есть в этой деформации присутствует не только благостность, а и некий элемент драматизма, который сближает меня с этими работами. Кроме того, там есть замечательные сидящие фигуры Христа, фигуры скорбящей Богоматери. И они в какой-то степени напоминают нечто подобное в католических храмах. Для русской традиции это весьма странное, но очень мощное явление.

У меня была мечта сделать распятие как некую форму мемориала. То есть я представляю себе поле, которое уставлено такого вида крестами, где, скажем, умирающий распятый человек умирает как бы не один. Будто умирает целая человеческая ветвь. Поэтому у меня в распятиях вместо одной головы много голов — от старухи до ребенка. Умирает человек, и умирает в нем все прошлое, настоящее и будущее. Это как бы лес разномасштабных распятий, стоящих, допустим, на месте массовых захоронений войны. В данном случае эта скульптура рассматривается мною не как прямо религиозная, а скорее как светская скульптура. И в таком акте была бы своя метафизика.

Все это так или иначе должно войти составными частями в мой главный замысел — цикл скульптуры, графики и гравюр «Древо жизни», который я упоминал выше. Это проект монументального сооружения в форме ленты Мёбиуса, в которую включены различные элементы человеческого «Я». Кроме пантеистической космогонии в нее входит элемент технической космографии как элемент, порожденный человеком. Рассеченные, изувеченные, исковерканные люди — это не есть стремление разъять человека, а просто стремление показать бесконечность человека. Потому что меня интересует не столько скульптура как объем, брошенный в пространство и взаимодействующий с ним, сколько скульптура как процесс бытия во взаимосвязи, отталкивании, взаимопроникновении.

Т. Бачелис

Слово о Сальвадоре Дали

В январе 1989 года скончался экстравагантнейший из художников XX столетия Сальвадор Дали. В мир иной удалился последний из могикан авангардизма, проработавший с кистью в руке весь наш сумасшедший век. Ему все-таки удалось умереть, несмотря на все свои лозунги о личном бессмертии.

Газеты сообщают нам его полное имя: Сальвадор Доминго Фелиппе Хасинто Дали Доменеч Киси и Фаррес. Многие считают его самым великим художником нашего века, ставят рядом с Пикассо. Не будем спорить со знатоками. Заметим лишь, что оба они — испанцы. Оба обращались с художественными формами весьма отважно. Но один, Пикассо, был глубоко серьезен, трагичен, ответствен перед миром и собою. Другой, Дали,— великолепный рисовальщик, мастер композиции, фантазер, игрок, позер — был, пожалуй, не слишком-то серьезным человеком. И вот в этом-то отношении — практически не менялся. Менялись облики его картин, а он оставался все таким же — чуть легкомысленным любителем художественных скандалов и эпатажа широкой публики.

Но на самом-то деле он только ей, широкой публике, всегда служил и угождал. Более того, мало кто, как Дали, понимал жуткое «коллективное подсознательное» возбужденных людских масс; его искусство, если на то пошло, как раз и выражало «массовое сознание», вернее, то, что поднималось из каких-то чудовищных глубин.

Делает ли он с Луисом Бунюэлем в Париже фильм «Андалузский пес» (1928), в котором Жан Виго отметил «великолепное умение сопоставлять подсознательное и рациональное», или пишет такие картины, как «Сон» (1973, репродукция воспроизведена на последней странице обложки журнала «Иностранная литература» в № 12 за 1988 год, а на первой странице — одна из версий Венеры Милосской кисти Дали); как знаменитые «Мягкие часы» (1931) — произведение программное, демонстрирующее текучую плазму часовых циферблатов, стекающих с края стола, с ветки и обволакивающих некий предмет, напоминающий то ли ухо, то ли раковину, то ли часть человеческого таза; или же, наконец, создает одно из лучших, быть может, своих произведений — картину под названием «Секунда перед пробуждением» (1944),— везде Дали несколько игриво позирует перед публикой. Но при этом он верен почти академической правдивости, выписанности отдельных частей или предметов в целом.

Дали вообще — живописец фигуративный. Абстракции и колористические мелодии ему чужды. Да, он игрив, но стихия игры, как это ни парадоксально,— не его стихия. В этом противоречии и кроется нечто, присущее только ему,— *странность* Дали. Взять хотя бы «Секунду...» Мы видим красивое обнаженное женское тело на обломке то ли льда, то ли мрамора. Кругом море. По небу шествует слон, переступая — словно на ходулях — на длинных паучьих ножках; с противоположной стороны летят два разъяренных тигра, готовых наброситься на спящую «ню». Но и этого мало: в ее запрокинутую руку уже впился штык чьего-то ружья. Ну, и так далее.

Картины Дали можно рассказывать долго. Все на полотнах этого мастера

Сальвадор Дали.
Автопортрет,
1941

предметно, даже вылизано. По замыслу художника — его картины иллюстрируют учение Фрейда о снах, сновидениях, о «вытесненных желаниях», в которых эротика нередко соседствует с жестокостью. Картины Дали порой и производят такое впечатление, словно их вытесняли из тюбика. Разумеется, это не так. Но художник хотел, видимо, добиться такого автоматического восприятия.

Были у Дали и другие сюжеты. Например, «Арлекин» (1927). Тут не чувствуется ни фрейдизма, ни вытесненности, ни выделанности рисунка. Главенствует диалог колорита — желтое, синее, красное спорят между собой; ощутимо еще влияние Пикассо, оно потом исчезнет вовсе. Вообще, надо учесть, что Пикассо был почти на четверть века старше Дали. Когда Дали родился, Пикассо уже завершил один из лучших, благословеннейших периодов своей живописи — розово-голубой.

Дали с конца 20-х связывает свои идеи с парижским сюрреализмом и наиболее буквально выражает основу этого метода или, лучше сказать, способа мышления предметами, а не образами.

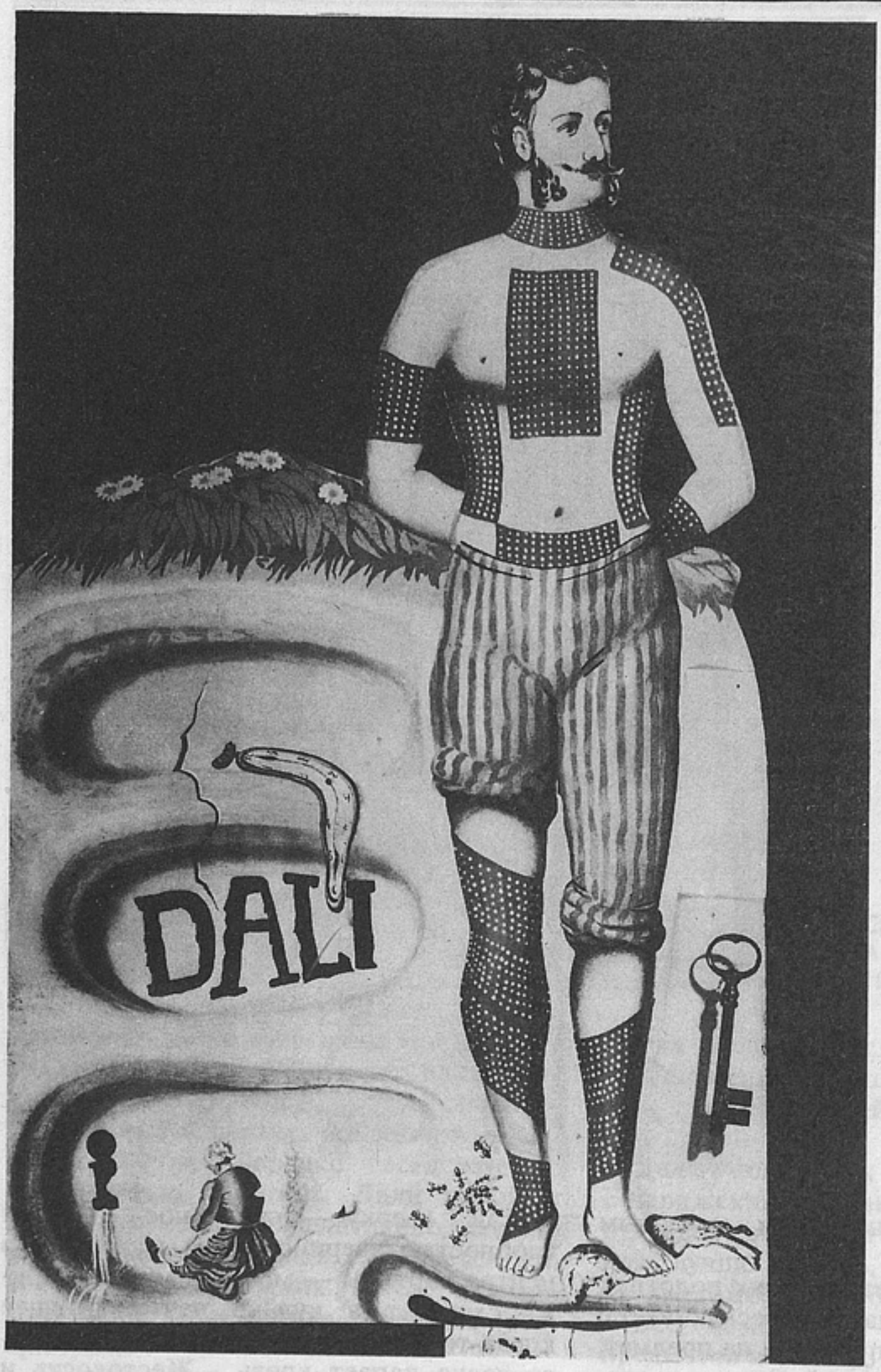
Все композиции Дали состоят из предметов и тел. Но связаны они между собой своевольно и мощно. Иногда совершенно черт знает как, агрессивно и нахально. Но в то же время — вполне логично и откровенно. И еще: рассудительно. Может быть, это главное. В противоречиях между рассудочностью и чудачеством как раз и содержится, на мой взгляд, воля художника. В искусстве Дали нет тайн. Вот почему оно и обраще-

Этюд к картине «Атомная Леда», 1947

но к тому, что мы называем «массовым сознанием».

Дали рассказывает на своих полотнах истории разного рода, он перескакивает с одного на другое, с предмета на предмет, прихотливо, но не случайно, нет, не случайно.

Дали не остался вовсе в стороне от событий нашего времени. Гражданской войне в Испании посвящены две картины 1936—1937 годов. Одна называется «Предчувствие гражданской войны». Какое уж там предчувствие! На полотне разъяренность: разодран тазобедренный сустав, вверху — оскаленное хамской злобностью звериное лицо мужчины, в центре картины — мощная мужская рука сжимает в кулаке нечто, бывшее когда-то женской грудью, с напряженного соска капает кровь... Жестокость и эротика сплетены насильно самой природой, войной, чем угодно. Страшненькая картина, ничего не скажешь. Другая — под названием «Осенний каннибализм» — скорее наполнена сарказмом, чем ужасом. Тут вообще трудно расчленить что-либо в этом месиве. Мелькают только вилка, ложка, руки. Осталь-



Сюрреалистская афиша, 1934

ное сплетено в какой-то нечленораздельный клубок. Здесь — сытость, успокоенность, почти смешная неразбериха.

Но были у Дали и совсем иные картины, строгие. Таков цикл о Христе, писанный в 50-е годы. Помню, в мои руки когда-то попала удлиненной формы открытка. Распятый висел на кресте над землей, на фоне черного неба в небывалом ракурсе: почти перпендикулярно к зрителю. Голова с русыми волосами образовывала нежный центр треугольника. Пригвожденные руки — раскинуты, тело как бы тянется к земле, где видны крохотные фигурки рыбаков, лодка, море. Спаситель хочет спасти. Прекрасная

композиция, гармоничная, сильная, чарующая, потрясала до глубины души. Мы передавали открытку из рук в руки.

Но... Сложное и непредсказуемое это дело — встреча с подлинником. Когда, спустя десятилетия, я увидела картину в музее Глазго, она меня глубоко разочаровала. Плоская зализанность живописи, бедность колорита... Вместо гармонии — схематизм. Да и размеры полотна оказались гораздо меньшими, чем требовала тема. Картина была, так сказать, слишком транспортабельна, малогабаритна. В те же 50-е годы Дали написал несколько других картин о Христе — судя по репродукциям,— тоже в достаточно строгой и серьезной манере. Но в подлиннике их не привелось увидеть.

Кроме цикла о Христе, у позднего Дали можно заметить и другие темы. Тут и вариации образа Венеры Милосской, и рафаэлевской Сикстинской Мадонны (интересен мотив Мадонны, едва просвечивающей сквозь мягко намеченный абрис человеческого уха,— картина 1960 года). Тема уха издавна занимала воображение Дали. Он решал эту тему то бурлескно, почти хулигански бравурно, то элегически трепетно, очень бережно. Постоянной моделью художника служила его жена, Гала́, Галина Дмитриевна, русская муза испанского эксцентричного сюрреалиста. Писал он и вполне реалистические ее портреты. Рисовальщик был тщательный, любил контур энгровского типа. Хотя учился всю жизнь у Босха. Очередное противоречие, оказавшееся полезным. Думаю, можно настаивать на слове *академизм* применительно к Дали. Он выписывал свои фигуры с тщанием ученика в студии.

Да, необычный был художник. Сейчас он у нас в моде. Можно увидеть картину Дали в контексте некоей монтажной фразы тележурнала «Пятое колесо»; об обложке толстого журнала упоминалось выше; заметно и влияние, которое оказал Дали на работы некоторых театральных сценографов у нас и за рубежом.

В заключение хочется вспомнить слова Луиса Бунюэля об их совместной работе над «Андалузским псом». Суровый Луис говорил: «Вместе с Дали мы брали гэги и предметы, какие только приходят на ум, и затем отбрасывали все то, что могло хоть что-нибудь значить. Сценарий мы написали вдвоем. Я был режиссером, продюсером и владельцем фильма. Теперь я в этом не очень уверен, у меня такое впечатление, что каждый имеет права на этот фильм...»[1]

Жан Виго, выразительно разбирая «Андалузского пса», роняет: «Господин Бунюэль грозен». Верно. А Дали не был грозен, нет. Он был неистов и декоративен. Его художественный язык был общепонятен, что вовсе не является, как известно, гарантом совершенства. Он был однолюб: любил одну женщину, Христа и успех. Он носил нафабренные закрученные усы, рекламировал свою внешность и свой поведенческий «эпатаж», свой имидж, ради сохранения коего сорил направо и налево хвастливыми банальностями и салонными эго-афоризмами.

Все так. Но при этом он — все так говорят — был настоящим тружеником в искусстве. Такое не исчезает, к счастью.

[1] Луис Бунюэль. М., 1979, с. 52.

Разборы и размышления

С. Муратов, М. Топаз

Новые времена

Вот и дождались своего звездного часа незабалованные документалисты. Вознаградилась их многолетняя стойкая преданность «неизвестному кино». В наши дни всеобщее восхищение документальной Золушкой на балу перестройки становится повсеместным. Приятно и пока еще непривычно «неигровикам» быть на виду.

Подумать только, на протяжении менее полугода в стране состоялись два фестиваля неигрового кино, один из которых — международный. Шутка ли — 2000 гостей, 300 фильмов, показанных в переполненных залах ленинградских кинотеатров. Подробный материал об этом кинофоруме еще будет опубликован. А пока — впечатления лишь о четырех из показанных лент.

Девятая жертва

Первые публикации писем о «дедовщине» армейское руководство встретило с возмущением. Все отрицало. Министр стыдил журналистов по телевидению: не правы, мол, вы, товарищи из «Огонька», как не стыдно!

А потом грянули выстрелы, отозвавшиеся по всей стране.

«Комсомольская правда» рассказала о молодом военнослужащем, доведенном до отчаяния неуставными отношениями и застрелившем восьмерых своих мучителей. Очерк «Случай в спецвагоне» получил больше откликов, чем любая публикация года.

«Кирпичный флаг» рассказывает об этих выстрелах. Это — кинодокумент. В самом строгом смысле слова. Авторы фиксируют материалы следствия, свидетельства врачей, юристов, сослуживцев по воинской части, родственников жертв и убийцы. Но мы знаем, какой эмоциональной силой могут обладать экранные документы. Лица интервьюируемых, вообще весь, казалось бы, минимальный видеоряд настолько выразительны, что даже те, кто знал о всех жутких событиях по очерку, повергаются в шок не только от услышанного, но и от увиденного.

К моменту трагедии в спецвагоне Артурас Сакалаускас не спал уже несколько суток. Его заставляли дежурить за всех. Тыкали головой в унитаз, если он пытался сопротивляться. Затем двое скрутили его и изнасиловали. Когда Артурас пришел в сознание оттого, что руки ему жгли спичками, он услышал: «Теперь через тебя пройдут все». Психиатры утверждают, что дальнейшее Артурас проделал в состоянии аффекта.

Нет, никто из родственников убитых не может поверить в то, что их дети — садисты и истязатели. «Все убитые — деревенские ребята, труженики. Они в глаза не видели этих рокеров, металлистов». «Такое нежное было дите!»

Как же случилось, что одно нежное

«Кирпичный флаг. Выстрелы Артураса Сакалаускаса»
Сценарий С. Бержиниса, Ж. Пилипавичене. Режиссер С. Бержинис. Оператор З. Путиловас. Литовская киностудия, 1988.

дите поднимает оружие на другое?

Мать в черном платке на могиле сына причитает тихим, сдавленным от горя голосом и все же находит в себе силы не проклясть убийцу: «Как же он о своей-то матери не подумал?» Глядя на это открытое, очень русское лицо, невозможно поверить, что ее сын мог вынести из семьи ту жестокость, которая привела его к гибели. Нет, как хотите, а бесчеловечность мальчишки легче объяснить, наблюдая за офицерами части, где служил Артурас. Крепкие, матерые, уверенные в себе, они перед камерой лицемерят настолько явно, что оторопь берет. Им довелось служить, пожалуй, в самых страшных из всех родов войск — быть охранниками, хозяевами жизни тех, кто нарушил закон и оказался в результате как бы вне закона. И они приняли эту роль, свыклись с ней, и, глядя на их лица, понимаешь, что эта роль их не тяготит.

Психика Артураса непоправимо надломлена, но даже если его оправдают, ему угрожает месть от руки ближайших родственников убитых. «Я лично буду его преследовать. Если он мне в руки попадется, я его на клочки разорву. Пусть лучше его расстреляют»,— говорит брат другой жертвы. В школе, где учился покойный (один из тех, кто насиловал), висят две фотографии: солдат — выпускник школы, погибший в Афганистане, и другой солдат — убитый в спецвагоне.

Глядя на тонкое, красивое, жесткое лицо брата, понимаешь, что он слов на ветер не бросает.

Нелегко говорить о виновности мертвых. Останься они в живых — предстали бы перед судом. Прав один из участников фильма: в том вагоне невиновных не было, каждый сам себе подписал приговор. Все они жертвы. Не только обезумевшего от истязаний мальчика, но и того слепого механизма «дедовщины», который сделал их такими, какими сделал. Восемь убитых. Восемь жертв. Девятая жертва — убийца.

Поначалу, призывая не драматизировать ситуацию, охранители общественного спокойствия называли авторов многих писем нытиками и слабаками (такие доводы звучат и с экрана), не способными к испытанию воинской школой мужества. Затем неуставные отношения объявили занесенными в здоровое тело армии с «гражданки». Это верно, что дедовщина существует сегодня и на «гражданке». Но стоит ли спорить о приоритете явления, породившего в армии изуверство, изумляющее даже уголовников? Разве не ясно, что именно армия с ее дисциплиной и традициями воинской взаимовыручки первой обязана была объявить этим отношениям войну на уничтожение?

Отправляя сына на войну, любая мать надеется увидеть его живым.

Провожая в армию — вправе рассчитывать, что он вернется окрепшим физически и духовно, а не думать со страхом, сумеет ли выдержать ее сын унижения первого года солдатской службы и безнаказанность второго.

Стилистика ленты подчеркнуто протокольна. В финале картины бесстрастный закадровый голос посвящает ее солдатам-литовцам, покончившим с собою во время службы в армии в мирное время. Их имена скользят по экрану, и этот список-реквием кажется бесконечным.

Сегодня герой картины на очередной психиатрической экспертизе. Впереди — трибунал.

Если будут судить солдата Артураса Сакалаускаса, то процесс окажется проигран еще до того, как начнется.

Ибо суду подлежат порядки (чудовищно само это слово применительно к нынешней практике) и система тотального уничтожения человеческой личности, которая превращает военнослужащих в угнетенных и угнетателей. «Армия больна теми же болезнями, что и общество в целом,— размышляет в фильме один из его участников,— и чтобы что-то изменить в армии, надо перестроить всю нашу жизнь».

И разве не подобного рода суд — суд совести — сама лента режиссера Саулюса Бержиниса, получившая приз кинокритиков «за создание фильма-протеста против условий, в которых насилие порождает насилие»?

Частная история

«Портной» — наверное, один из самых интимных документальных фильмов. Двойная исповедь — женщины и мужчины, когда-то бывших женой и мужем.

О себе, о том, как сложилась жизнь, Лиля рассказывает в своей малогабаритной, очень уютной, ухоженной кухоньке. «Мне настолько с ним было хорошо, даже не могу найти слов. У меня какой-то другой мир появился...»,— говорит она, попутно разбивая яйца, просеивая муку, заваривая шоколадный крем для торта. Жили они с мужем бедно и тяжело, платя по сто рублей за комнату с мышами и тараканами. Лиля подрабатывала. «Как я психически не надорвалась? Я в театре работала, шила ночами. Ленка была маленькая, не могла я одна тянуть... И его затянула — помогал шить...»

Судя по семейному портрету — большому живописному полотну (видимо, был у семьи друг-художник), развелись они недавно: Ленка не успела еще сильно измениться. На холсте какой-то остраненный пейзаж и четверо — муж жена, дочка, пуделек. Сейчас в квартире ни собачки, ни мужа. Живет Лиля с дочкой и больной мамой.

«Женщина — это, с одной стороны, очень гибкий материал, а с другой — хрупкий. Он забыл об этом. Я все пыталась под него подстроиться... а потом — бум! — и хрустнула». Молодая еще женщина и привлекательная, но лицо ее как бы не имеет возраста. От лица, голоса, интонации исходит ощущение опустошенности, неизбывной усталости. Погашенность чувств.

Есть в этой усталости какая-то узнаваемость. Почему-то нам не надо объяснять, что же все-таки могло вымотать эту умелую, толковую, со вкусом одетую женщину, живущую, как и многие из нас, в новом доме, стоящем среди колдобин, брошенных труб, котлованов, глубоких луж, от которых можно отгородиться симпатичной занавесочкой на окне.

Монолог героя, звучащий вперемежку с рассказом Лили, мы выслушиваем в его квартирке, где обнаруживаем пуделя со знакомой уже картины. Холостяцкий интерьер разбавляют пестренькие занавесочки и несколько цветных кастрюлек, видно, доставшихся Марку от общего хозяйства при разделе.

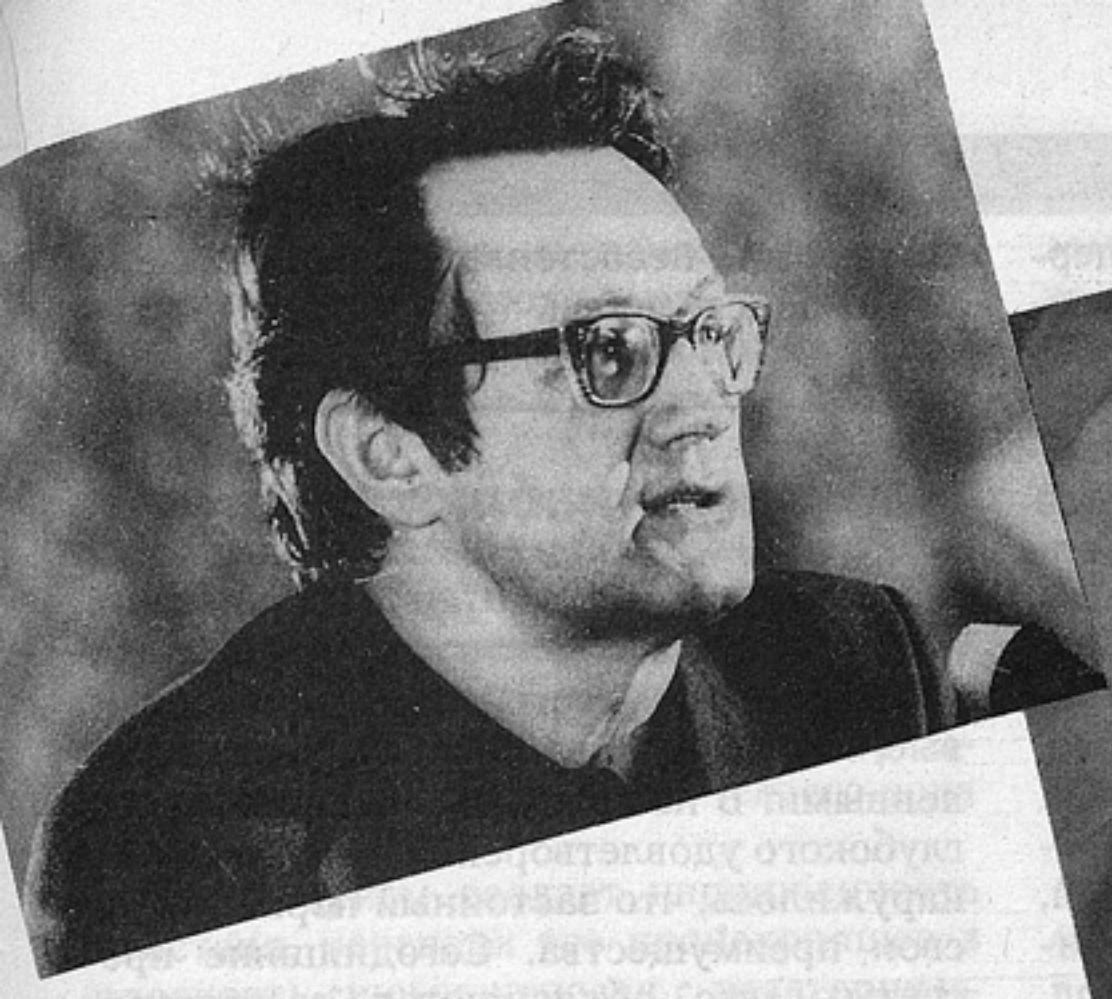
Расколотая картина семейного счастья.

Говоря о себе, он, словно бы оправдывая название фильма, шьет брюки. Одновременно мы узнаем, что наш портной — вовсе не портной...

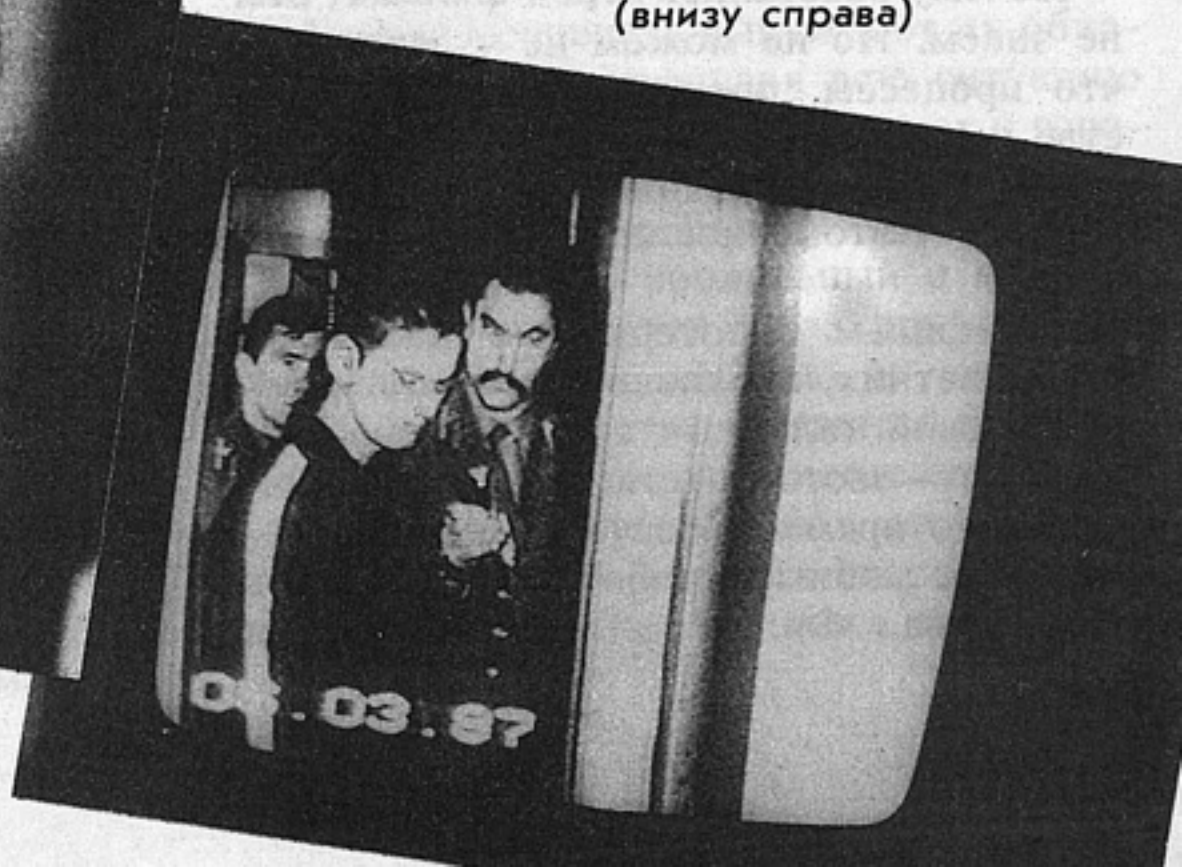
Марк работал режиссером на телевидении и согласился на свою беду выступить с популярными комментариями о современном роке. Отвечая на вопрос, как он относится к группе «ДК», начинающий лектор меньше всего ожидал, что окажется «проповедником фашизма в консерватории», о чем свидетельствовало письмо, отправленное куда следует за сорока подписями, хотя на лекции присутствовали от силы пятнадцать зрителей.

Еще недавно вполне благополучный и осторожный режиссер («Я не борец,— признается он, говоря о рокерах.— Боролись те, кто писал эти песни, а у нас, работающих в идеологии,— у нас самоцензура. Я стремился даже в этих лекциях обходить острые углы»), так вот этот предусмотрительный режиссер попал в какую-то фантасмагорическую, бредовую и вместе с тем совершенно обыденную, вроде бы даже где-то не раз нами слышанную историю — историю с доносами, проверками, клеветой. От его друга добивались изобличающих показаний и, не добившись, посадили «в крезуху». Были попытки «пришить» спекуляцию, и, как следствие этого,— обыски с протоколами найденных в доме улик преступления вроде «трех катушек

«Портной»
Сценарий Т. Паулан, В. Мирзояна. Режиссер В. Мирзоян. Оператор А. Долгин. Звукооператор В. Леонтьев. Западно-Сибирская студия кинохроники, 1988.



«Встречный иск»
(вверху и в центре)
«Портной» (внизу слева)
«Кирпичный флаг»
(внизу справа)



белых ниток» и записи оперы «Суперстар» на иноязыке». Его изгнали из Союза журналистов за подверженность иноземным влияниям, что автоматически повлекло увольнение с работы «как политически незрелого человека». Все было вопиюще незаконно и потрясающе ординарно. Отчаявшийся герой даже записался на прием в КГБ, требуя, чтобы ему объяснили, если считают антисоветчиком, где и в чем именно он не прав. «На меня посмотрели, как на дурака. «Мы занимаемся государственными преступлениями. Если мы вас не вызывали, значит, мы к вам таковых претензий не имеем». Это был 1985 год.

Тут-то и пригодилась вторая профессия, освоенная Марком на черный день и когда-то позволившая сохранить семью, а теперь, похоже, ставшая поводом для ее распада. С материальной точки зрения, производство брюк намного выгоднее изготовления передач. Но то, за что берешься в лихую минуту, не может стать смыслом существования.

«Как нам верилось, когда нам было по восемнадцать лет»,— вспоминает Марк. Переломным стал год вторжения в Чехословакию. «Мне было стыдно... да, до слез было стыдно...» Все больше приходилось мириться с мыслью, что от твоих усилий ничего не изменится, что от тебя ничего не зависит. «Многие мои товарищи по институту через это прошли. Кто спился, кто покончил с собой. Зачем?»

«У меня нет судьбы,— размышляет Лиля.— Мне сейчас так легко... легко потому, что я не люблю никого».

Почему расстались герои фильма? Мы не знаем. Но не можем не чувствовать, что процессы, происходившие в обществе имеют прямое отношение и к этой семье. Распад духовных связей. Обособление. Автоматизация индивидуальностей.

Это фильм о потерянном поколении сорокалетних, входивших в жизнь с верой в свой талант, в судьбу, в любовь. «Расцвет» застоя застал их опустошенными, до времени постаревшими, потерявшими любимую работу, возможность творчества. Фильм о несостоявшейся профессии, несостоявшейся семье, несостоявшейся любви.

Наружное наблюдение

Когда слово «застой» прозвучало впервые, многие почувствовали себя оскорбленными. В нас запротестовало «чувство глубокого удовлетворения». Но скоро обнаружилось, что застойный период несет свои преимущества. Сегодняшние просчеты легко объясняются тлетворным влиянием недавнего прошлого, не менее удобным, чем отработавшие свое пережитки капитализма. На застойный период ссылаются с чувством законной гордости. Оказалось, что наш застойный период — самый застойный в мире, и мы должны быть благодарны ему уже за то, что без него не потребовалась бы перестройка.

Прорабы перестройки появились задолго до того, как понятие это вошло в обиход. Да собственно, они никогда не переводились. Реформаторы-строители, упрямые агрономы, офтальмологи и хирурги, неподатливые публицисты, инакомыслящие генетики и кинорежиссеры не мирились с психологией аппаратной системы, которая в свою очередь не желала мириться с ними. Немногочисленные герои сопротивления пытались держать оборону против сплоченных рядов героев номенклатуры. В 70-е годы первые зачастую оказывались в числе подписантов, диссидентов, невыездных. Их судьбы складывались по-разному, иногда трагически. Нам сегодня очень недостает тех, кто не дошел, был вынужден эмигрировать, надорвался в неравной борьбе. И все-таки тем, кто выстоял, мы обязаны сегодняшней перестройкой. Говорят, ничего в этом мире

«Встречный иск (Наблюдение)»
Сценарий И. Ефремовой. Режиссеры А. Рудерман, Ю. Хащеватский. Операторы Ю. Александров, Ю. Горунев. Звукооператор Г. Поцелуева. ЛСДФ, 1989.

не меняется, пока не находятся люди, которые начинают его менять.

«Встречный иск» — об одном из таких людей, гражданине и писателе А. Адамовиче.

Авторы фильма нашли неожиданный ключ для повествования о своем герое — применили «обратную перспективу». Его биография прослеживается на экране как бы глазами «профессионалов», ведущих скрытое кинонаблюдение за подозреваемым. Перед нами — своего рода «Дело Адамовича».

Такой прием создает напряженность действия, переводя все происходящее в плоскость сиюминутности с незавершенным финалом.

Поведение героя мы словно бы наблюдаем сквозь прорезь прицела.

«Адамович Александр Михайлович. 1927. Белорус. Род. в деревне Конюхи Минской области. Подростком партизанил. Имеет награды. Учился. Окончил аспирантуру. В 33 года — доктор наук. В 1966 году уволен из МГУ за отказ подписать письмо с осуждением писателей-отщепенцев А. Синявского и Ю. Даниэля, издававшихся за границей».

За первым «проколом» последовали другие.

Как автор популярных, но недостаточно идеологически зрелых книг о войне удостоен титула «абстрактного гуманиста». Замешан в создании фильма «Иди и смотри».

Еще возмутительнее история с Чернобылем. Утечка информации здесь — ЧП. Минуя все инстанции, Адамович обращается прямо в ЦК КПСС, обнародуя факты о губительных генетических последствиях для людей, попавших под облучение. Обвиняет работников здравоохранения в заговоре против матерей и детей. По свидетельству писателя В. Быкова, десятки тысяч людей обязаны Адамовичу здоровьем.

Будучи привлеченным к суду за оскорбление личности Сталина по иску бывшего прокурора И. Шеховцова, Адамович фактически выступает со встречным иском. «Это он, Сталин, уничтожил огромную часть моего народа. Это он, Сталин, лишил мою страну нормального земледелия, раскрестьянив ее, и я, владелец одной шестой части планеты, не могу себя прокормить. Он уничтожил ученых-кормильцев — таких, как Вавилов... Он посеял в нашем обществе недоверие друг к другу...»

А недавнее — события в Куропатах, где тысячи участников митинга памяти жертв сталинских репрессий были рассеяны милицией, вырывавшей из рук людей фотоаппараты, арестовывавшей корреспондентов, применявшей слезоточивые газы. События, которые следовало всеми средствами замолчать, он предал огласке.

«Куда он идет?» — настороженно спрашивает закадровый голос одного из «профессионалов», ведущих из окна машины наблюдение за героем. «А черт его знает...» — «Кто же его остановит?»

Очень точно найдены голоса из подполья, голоса людей, накапливающих впрок криминальное досье на героя. Криминала-то, собственно, сегодня нет, но как знать... Они еще надеются, они выжидают, они инкогнито провоцируют беспорядки, вводя в действие клевету, шантаж, шельмование с помощью послушной прессы и беспринципных подручных. Вот ведь парадокс какой: граждане открыто проявляют свои гражданские чувства, а власти действуют из подполья.

Мы привыкли считать, что какбычегоневышлисты — люди, которые ничего не делают и другим не дают. Это верно только наполовину: чтобы другим не давать, приходится делать много, а сегодня — особенно. Имитаторы дела становятся виртуозами антидела.

Глухая ненависть вынуждает их обнаружить себя, высвечивая всю ситуацию «антиперестроечной Вандеи», как с горечью назвал сам писатель родную свою многострадальную Белоруссию.

Этот фильм — социальный и политический портрет тех сил, что сегодня с возрастающей яростью и достаточной эффективностью пытаются противостоять радикальному обновлению общества. Портрет противников, не брезгующих любыми скомпрометированными средствами и имеющих пока еще реальную власть.

Ими было предпринято все возможное, чтобы фильм не вышел. Белорусским режиссерам в Минске отказывали в помощи, в пленке, в праве съемки. Снимали на средства Ленинградской студии документальных фильмов. Готовую ленту отказался принять заказчик — Главное управление внешних сношений Гостелерадио, утверждая, что для зарубежной аудитории картина интереса не представляет. Однако отборочная комиссия Международного фестиваля неигрового кино включила ее в конкурсную программу. Тогда Ленинградский Главлит потребовал изъятий текста из монтажного листа.

Но у А. Рудермана был опыт борьбы с его невидимыми противниками по работе над предыдущей лентой «Театр времен перестройки и гласности».

Другими словами, запрет на этот раз обернулся против инициаторов. Перед демонстрацией ленты в конкурсе режиссеры предупредили о незапланированной паузе, ответственность за которую не несут. И действительно в эпизоде выступления Е. Евтушенко на заседании «Мемориала» звук в зале был вырублен.

Вопрос Аркадию Рудерману на пресс-конференции: «Вам грозит репутация режиссера «полочных» фильмов в эпоху гласности. Нравится ли вам быть в роли обгорелого Джордано Бруно?» — «Совсем не нравится. Конечно, если бы не мои анонимные оппоненты, эти фильмы, наверное, не имели бы той известности, какую имеют. Но гораздо нормальнее, чтобы репутация режиссера зависела не от степени запрещенности его фильмов, а от их художественного уровня».

Критики оценили фильм «за мужество авторов, созвучное мужеству их героя». А международное жюри присудило главный приз — «Золотой кентавр».

Проделки Скапена

Жанр фильма «Новые времена» обозначить трудно. Документальная комедия? Находки на этом пути уже были у ленинградского режиссера А. Каневского («Миллион за улыбку», «32-й день месяца»), у того же Ю. Хащеватского («Эта тихая жизнь в Глубоком», «Здесь был Крылов»), а из недавних примеров — у свердловского режиссера-оператора В. Тарика («И тот, кто с песней»).

Но если разящая наблюдательность и авторская ирония все смелее утверждаются в отечественном кинематографе, то не было еще в нем такого героя — фигуры, шагающей сквозь почти отсутствующий, лоскутный сюжет,— авантюриста и умника, беспечного проходимца, неунывающего балагура и азартного жизнелюба, смягчающего свой бесшабашный цинизм органическим артистизмом и юмором и заставляющего вспомнить о «Проделках Скапена». Во всем его поведении, как и в фильме, есть что-то от плутовского романа, от народных масок и площадного фарса, где спародированная окружающая действительность мигом теряет свою угнетающую замороженную серьезность.

На роль Скапена свердловский режиссер Г. Негашев пригласил своего приятеля-сокурсника по Институту культуры Бориса Смирнова, ныне слесаря-сантехника 6-го разряда. Герой не растерял куража со студенческих лет, когда они вместе отличились, отправив письмо на имя генсека. «Дорогой Леонид Ильич! У нас стипендия 28. Нельзя ли нам в рассрочку приобрести полное собрание сочинений классиков марксизма-ленинизма, потому что в библиотеке больше двух томов не дают». Опустив послание в ящик, оба автора забыли об этой выходке, пока к ним не прибежал обезумевший декан. Двух шалопаев таскали по инстанциям, но на все вопросы ребята отвечали, не выходя из образа, и на них смотрели, вытаращив глаза: поверить в искренность затеи было немыслимо, но и усомниться вслух — невозможно.

«Новые времена»
Сценарий Г. Негашева, М. Пинаевой, В. Хайдарова. Режиссер Г. Негашев. Оператор В. Ярмошенко. Звукооператор С. Васильев. Свердловское телевидение, Гостелерадио, 1988.

Диву даешься, как сохранился этот неунывающий характер во все последующие несмешные годы. Нет, наш сантехник ничуть не стесняется туалетных атрибутов своей профессии. Вот он выезжает на Невский, лавируя на велосипеде с пристроенным на раму унитазом и школьным портфельчиком с квитанциями. Он великолепен, неотразим — обольстительный озорник и скабрезник. У него чудесная физиономия и сметливый взгляд откровенно нахальных глаз.

Не потому ли с такой охотой он моментально соглашается стать тайным интервьюером с микрофоном, замаскированным в разводном ключе, и азартно делится обуявшими его тут же планами: «А вот эту даму, которая писала в газете статью — из технологического института — как она называется? Да! «Не могу поступиться принципами»... вот ее надо любыми путями зацарапать на улице, как ты считаешь?»

И впрямь входит в доверие кружка пожилых сталинистов, которых приводит к себе в мастерскую, где заседание ячейки открыто снимает киногруппа, а он поощряет их предводительницу: «Эти кинодокументы будут просматривать очень ответственные люди на всех уровнях. Кто является для вас духовным ориентиром?» «Андреева Нина Александровна,— гордо отвечает та.— Она знамя нашего сталинского движения. Нас же очень мало осталось. Ведь почти все уже умерли».

Сцена с ячейкой вызывает сложные чувства. Старая женщина, участница войны, и ветеран с орденскими колодками — они болеют общей болью, наблюдая, как страна разлагается, лишившись порядка и веры. Вся юность их связана с годами, когда обоготворяли вождя, а другой юности у них не было. В их сознании поменялись местами причины и следствия, палачи и жертвы. Устои и мораль оказались вдруг перевернутыми с ног на голову, реабилитируют и правых, и виноватых, трескову печень едят англичане, страну загубили чиновники, дорвавшиеся до власти и норовящие все беды списать на Сталина. «Так прав был Сталин, что их репрессировал, чтобы они не мешали». Такая вот круговерть.

Вероятно, для будущих историков и психологов этот фильм — замечательный документ мифологизированного общественного сознания. «Мы не рабы» — заучить значительно легче, чем претворить в действительность. Так же, как Сталина проще вынести из мавзолея, чем из массового сознания.

В другом эпизоде — встреча с сыном «врага народа», уверяющим не без основания, что живи при Сталине Пушкин — он бы схватил расстрел. «Он царя не боялся, а при Сталине что — молчал бы? А Чапаев — тот верняком бы сел. Он же в белой армии служил».

У окошка «Справочного бюро» режиссер за семь копеек получает адрес Лазаря Моисеевича Кагановича. Правда, попытка взять интервью кончается неудачей, а из разговоров с жильцами дома удается узнать немногое: тот ни с кем не общается и обычно людям в глаза не смотрит. «Однажды я видела, мы только приехали, как одна женщина его по щекам била. Она, может быть, пострадала сама или кто-то из близких...»

Среди разнохарактерных эпизодов мы встречаем и праведника с простодушными голубыми глазами, своими силами создавшего из спасенных им экспонатов музей прикладного русского искусства в здании сельской церкви. «Средства где я брал? Ну, свои же средства. Покупал... на свою зарплату», — объясняет он застенчиво перед камерой.

В самой сумбурности этой ленты словно отражается взбудораженная реальность. Все тронулось с места, пришло в движение, перемешалось в небывалом калейдоскопе — лица, характеры, речи, реплики. Тектонические трещины раскалывают вчера еще столь уравновешенные ландшафты. И хотя сегодня не скажешь, выражаясь по-сталински, что жить стало лучше, зато определенно — жить стало веселей.

Герой картины — в своем роде тоже герой нашего времени.

Он — инакочувствующий, инакодышащий, инаковоспринимающий. Дети за-

стоя? Вероятно, к нему это относится в наименьшей степени. Обстоятельства предшествующих десятилетий обкатывали людей, как гальку. У иных уже не осталось ни сил, ни желания что-то менять не только вокруг себя, но и в себе. «Рехнулись вы, что ли, всплывать в минном поле?! — сказал командир».

Героя «Портного», наверное, можно назвать человеком благополучным. Счастливым? — нет. В нем словно иссякла внутренняя энергия.

Сантехник же в первую очередь человек живой. Вступая в единоборство с окружающим абсурдом и химерами, он не негодует, не злится, не возмущается, не сникает. Окарикатуривая, доводя идиотизм до степени совершенства, уничтожает его походя, почти не отдавая себе в этом отчета. И каждый раз, когда он появляется на экране со своим унитазом на раме велосипеда и небрежно бросает в толпу: «голубого нет», зрители заходятся хохотом и в очередной раз становятся союзниками героя.

Борец? Да полноте. Весельчак, насмешник. Но, может быть, отрицание смехом и есть победная фаза любой борьбы?

●

Для кинодокументалистов наступили новые времена.

Александр Гельман вспоминал, как однажды разговаривал с инженером, много лет добивавшимся справедливости. И добившимся. «Вам было плохо все эти годы?» — спросил драматург. «Почему плохо? — удивился его собеседник.— Мне было трудно. Но я знал, что прав. Вы знаете, что такое счастье, когда говоришь, что думаешь».

Кинодокументалисты никогда еще не были так близко к счастью, как в наши дни.

По следу исчезнувших

(Начало в № 5)

Глава III. Круг замыкается

Итак, дорогие читатели, продолжим наше детективное повествование. Вы помните: следы исчезнувших номеров журнала привели нас в почтовое ведомство и там, на пороге, оборвались. Потому что, сами знаете, любое государственное ведомство с гарантией богоспасаемо в нашей державе. То есть стоит сделать шаг за порог, и под ногами — бездна, а в бездне — облака, облака, облака... И темна вода во облацех.

Но все-таки кончик путеводной ниточки у нас в руках. Деньги ведомство с нас берет исправно. Взамен выдает вам — квитанции о подписке, нам — счета за услуги. А вот насчет услуг, то есть гарантированной доставки от нас — к вам, тут уж, извините, накося выкуси. Но помните: ниточка у нас!

Фигура «накося выкуси» общеизвестна. По-старому, это Кика-бес, он же — кукиш. А по-новому хорошо замкнутая и видимо неуязвимая бюрократическая система. Круг, одним словом.

Вы ждете — вам не приносят либо говорят, что принесли, а у вас из ящика поперли. А ящики само ведомство пристроило так и снабдило такими замками, что из них только ленивый не попрет. Но это уже у вас, а не у ведомства! Вы хотите принести себе сами — вам не дают, вы спрашиваете: «Почему?», вам врут: где-то в тридевятом царстве некая тридесятая сортировка не сортирует. Или так: журнал ликвидировали, ах, не ликвидировали? — но вы единственный его подписчик, ах, не единственный? — ну, тогда обращайтесь в...

Адрес вам назовут. Какой? Это станет известно на 149-й странице.

Нина Игнатьева

Это же наши дети

Безжалостно жесткой, беспощадно жестокой сценой открывается литературный сценарий Аллы Криницыной «Я хочу спросить...». Не сторонним, пусть и зорко наблюдающим, глазом увидены здесь события — это взгляд изнутри, из эпицентра: повествование идет от первого лица, и оттого, быть может, еще страшнее кажется яростная реакция героини на тихий бунт доселе послушной ей «шестерки»: «И эта дрожь, этот надломленный голос, этот страх вызывают во мне ярость. Я хватаю ее за волосы и тащу с кровати. Тащу в центр комнаты. Краем глаза я замечаю, что девчонки проснулись от шума. Их взгляды, пугливые и робкие у тех, кто боится меня, и подбадривающие у тех, кто дружит со мной, еще больше раззадоривают меня...

— Последний раз — пойдешь или нет? — спрашиваю я у Верки.

Она качает головой и не смотрит мне в глаза. И я бью ее со всего размаха кулаком в переносицу. Она отлетает и ударяется о железную спинку кровати. Но я не могу остановиться, я готова разорвать ее на части, я не даю ей опомниться и с силой бью второй раз. У нее брызжет из носа кровь, она закрывает лицо руками и съезжает на пол. Но меня этим не разжалобишь...

— Да я из тебя такое сделаю, что ты отсюда уродом выйдешь. Ясно? Шестерка вонючая...— уничтожающе добавляю я».

Эту неудержимую агрессивность, животную ослепленность воспитанница спецПТУ, командир отряда Саша Швец обнаруживает в фильме Александра Сурина, названном «Поджигатели», с обескураживающей естественностью. Девчонка с открытым, не лишенным привлекательности и не несущим черт порока лицом, взяв на себя роль высшего судьи, будет, не задумываясь, чинить расправу. Утверждать себя, попирая других. Делая добро, причинять зло. Добиваться «справедливости» насилием.

Помните: кто много посмеет, тот и прав, кто на большее может плюнуть, тот и законодатель. Так или примерно так рассуждал известный герой Достоевского. Отстаивая свое «я», героиня фильма избирает сходный путь. Другого, похоже, она не видит, не знает. И как в этих хотя и без решеток, но все равно тюремных стенах, обнесенных высоким забором с колючей проволокой, в обстановке казенной «воспитательной работы», где вся педагогика — набившие оскомину назидания и расхожие, пустые слова, как в этой атмосфере бездуховности и тотального равнодушия найти иной выход?

Режиссер не сгущает краски, не пытается вести действие, что называется по краю ножа. Самодостаточна та почти документальная стилистика, которую предпочитает постановщик фильма, показывая повседневный быт спецучилища, его привычные — от подъема до отбоя — будни. Форменное пальто шинельного покроя, ноги в мальчиковых ботинках, отбивающие шаг,— здесь важ-

---

«Поджигатели»
Сценарий А. Криницыной. Постановка А. Сурина. Оператор Ю. Любшин. Художник Л. Свиницкий. Звукооператор Р. Собинов. «Мосфильм», 1988.

но *держать строй*. И запевать на марше бодрыми голосами: «Наш адрес не дом и не улица — наш адрес Советский Союз». И выполнять «долг перед обществом и государством» — план по пошиву спортивных штанов, за который премию получит швейная фабрика. Деланная улыбка одной воспитательницы. Обывательская дурость другой. Нескрываемая скука в глазах, движениях, в позе третьей... В интонациях замдиректора — скрытая издевка, отсутствие всякого интереса к тем, чьи судьбы вверены в его руки.

«Поджигатели»

Живые портретные этюды — ни тени утрировки, актерского или режиссерского нажима. Локальные эпизоды, сами по себе не посягающие на обобщение. Оно возникает спонтанно, из суммы экранных впечатлений, среди которых и это: отрезанный от большого мира водами широкого озера остров, на котором расположилось спецПТУ — словно *ничейная* земля.

«Но мы же *ваши* дети!» — отчаянным возгласом врезалась в память реплика из другого фильма. Они, *наши* дети, ворвались сегодня на экран внушительным потоком — «трудные», «неблагополучные», «оступившиеся», «заблудшие». Пришли с проблемами, так не похожими на те, что еще недавно связывались с героями «школьной повести» или «школьного фильма». И одна из самых печальных, чреватых тяжелыми последствиями — деформация сознания, нравственный инфантилтизм. Посмотрите на этих девчонок из «Поджигателей», так убеждающих своей типажной выразительностью, повадками, формой общения. Первое, с чем вы столкнетесь,— отсутствие критериев душевного поведения, сдерживающих центров, этических преград. Сила и страх — вот два магнитных полюса в этих моральных джунглях. И если задуматься о тех механизмах, которые «работают» на нравственную глухоту, о тех источниках, что питают эту разрушительную энергию, то самый близкий ответ: это пронизывающие пэтэушную жизнь лицемерие, фальшь, показуха. Та, что материализовалась в новеньких шторах, зеркальных полированных шкафах, коврах на стенах в девчачьей спальне, что едва ли не пародийно отозвалась уроком французского языка (в этом-то заведении, для этого «контингента» — французский?!). Недаром вместо продиктованной «француженкой» фразы «Мне очень нравится учиться и работать здесь», Саша напишет на школьной

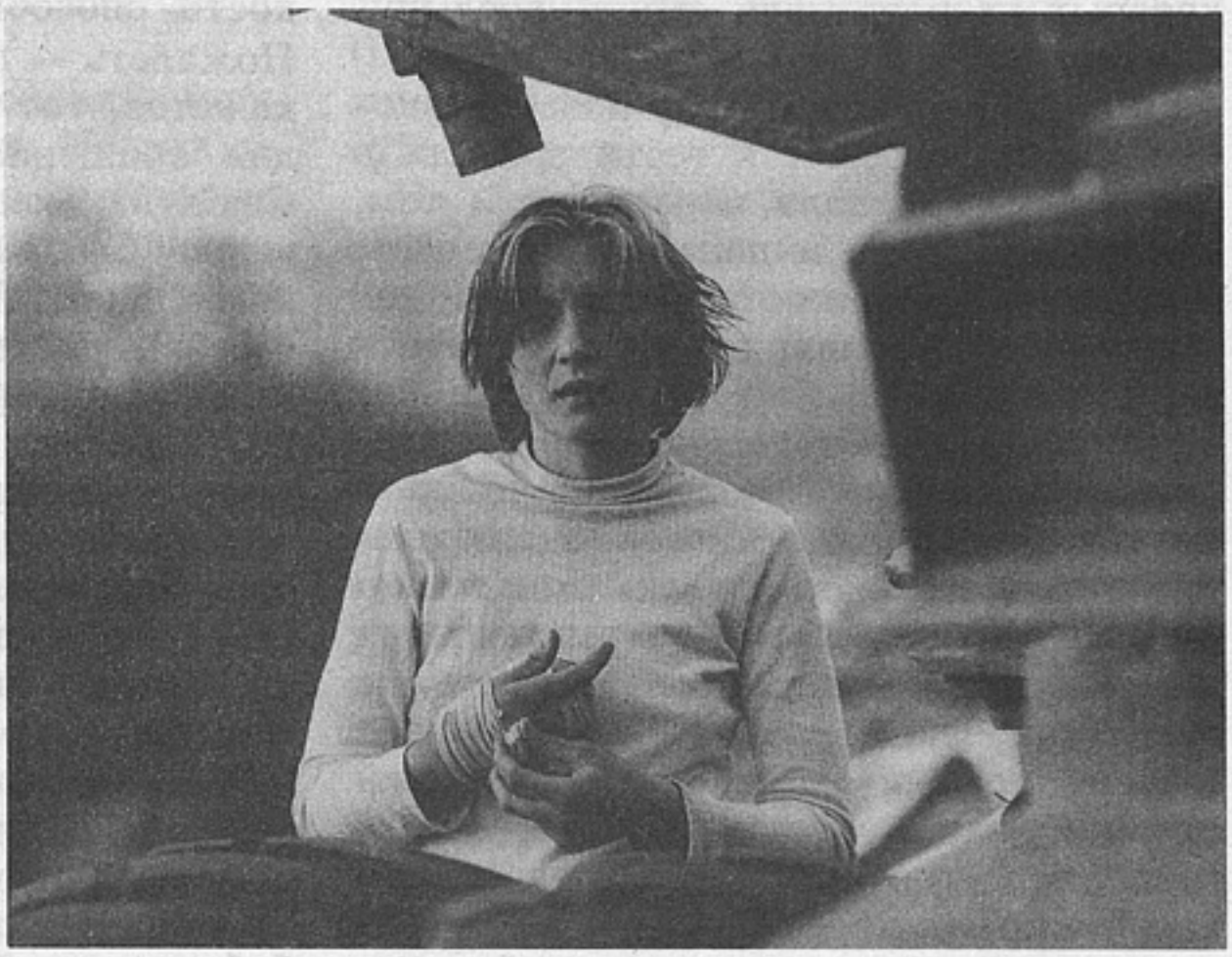
доске: «Я ненавижу учиться и работать здесь».

Это «ненавижу» исполнительница главной роли Наташа Федотова явно или скрыто несет в своей героине. Профессиональное чутье режиссера угадало в четырнадцатилетней московской школьнице большие возможности: в фильме девочка ведет главную и весьма трудную партию не только без сбоев, но с удивительным темпераментом и, я бы сказала, с художественной силой. Точно схваченный внешний портрет: небрежная, вразвалочку, походка, лукаво-презрительный прищур, манеры, не в пансионе для благородных девиц обретенные... А за этим — человек, чувствующий в себе немалые внутренние силы, но постоянно настроенный на сопротивление, готовый не столько к обороне — к атаке. И тут уже речь не об отдельных импульсивных реакциях, речь, если хотите, о принципе существования.

Картина не дает подробную биографию героини, только ближе к финалу, и то почти мимоходом, удается узнать, как попала Саша в училище. Избили со школьными подружками учительницу, грозил суд, родители пол-Москвы на ноги поставили, и вот — спецПТУ. Не птенцом неоперившимся вошла — со сложившимся уже характером, определенными наклонностями. Не формировалась здесь — утверждалась в ранее избранной жизненной программе, уверовав в абсолютную свою правоту.

Проблема «лидера» сегодня так или иначе все активнее входит в круг внимания наших кинематографистов. Борьба за место под солнцем разгорается, кажется, не на шутку. Тем паче необходим серьезный подход к этой теме, продуманное ее решение. Не дай бог, если, посмотрев «Поджигателей», юные зрители сделают вывод: «Вот это девчонка!» Примут ее, как говорится, со всеми потрохами, не сумев отделить зерно от плевел. Спишут то, что уж очень будет резать слух, за счет влияния обстоятельств. Опасная вещь! Но разве не мы сами порой подливаем масло в огонь, перекладывая всю вину на проклятую среду и ограждая от критики ее жертву?

Фильм А. Криницыной и А. Сурина, мне думается, подводит к той сердцевине, до какой часто не добирались, то уходя в сторону, то сбиваясь на штамп, ленты так называемой молодежной тематики. Ясный, казалось бы, социальный сюжет не трактуется одноплановo, однозначно. И хотя логика па-



«Поджигатели».

Саша Швец — Наташа Федотова

губного воздействия социальной среды прослеживается в картине достаточно четко, авторы находят и другие обоснования феномена центрального характера, что позволяет, отталкиваясь от конкретной судьбы, выйти на важные размышления о современном человеке.

Алла Криницына — молодая сценаристка, А. Сурин — режиссер с немалым стажем. Их тандем оказался весьма удачным: мироощущение человека иной формации несомненно повлияло на опытного постановщика — в «Поджигателях» обнаруживаешь те качества, о которых не позволяли судить предыдущие его работы.

Опираясь на конкретику повседневности, фильм стремится вести зрителя в более широкие дали. Правда, при том, что естественные и достоверные сцены в училище впечатляют, они все-таки находятся как бы под прессом быта: погружены в него, быт диктует их содержание. Лишь отдельные кадры пробиваются сквозь бытовую оболочку и предлагают иное эстетическое осмысление действительности. Так, скажем, то открывающаяся, то закрывающаяся дверь из клуба, за которой деревья с распускающейся листвой, освещенное солнцем озеро, с какой-то щемящей остротой напоминает о красоте, чистом воздухе другого мира и одновременно как бы преграждает к нему путь — ненавязчивый, эмоционально воздействующий образ.

Прорыв от быта к бытийному осуществится в ином пространстве — за пределами ПТУ, когда сквозь наметившиеся поначалу контуры драмы отчетливо проступит трагический рисунок.

В мстительном порыве Саша подожжет карцер — «на белый террор ответим красным террором». В поджоге карцера девчонке видится «символ свободы». Однако не символический — реальный путь к ней окажется своего рода путем на Голгофу. Если проследить его траекторию, то она четко укажет направление: от самоутверждения к самоуничтожению. Манящий призрак свободы окажется иллюзорным — ведь поджог грозит тюрьмой, побег после него рано или поздно обернется возвращением на круги своя, кража (у бабушки, которая работает в туркменских песках на научной станции, Саша стащит пять новеньких сторублевок) опять же должна повлечь наказание... Трагический исход героиня фильма уготавливает себе *сама*, своими руками.

Отчаянная девчонка, притягивающая своей неординарностью, живостью характера, отталкивающая цинизмом, агрессивным напором... «Полюбите нас черненькими...» Но как полюбить, если нельзя принять ее жесткость, жестокость, способность на преступный шаг. Пожалеть — да, конечно, тем более что, кажется, вот он, благотворный момент для очищения: измотанная, загнанная Саша наконец-то встретится с единственно близким, любящим ее человеком. Однако бабушка тоже оказывается в безвыходном положении, она ведь не может скрывать у себя Сашу — все равно ее найдет милиция — и потому уговаривает внучку вернуться обратно, хотя не может не понимать, что ее там ждет. Так, сострадая внучке, невольно пытается толкнуть ее снова в ту бездну, из которой пусть неправедным способом, но выбралась Саша. Старая женщина, профессор, не знает, что делать, как жить... Возможное покаяние не только не состоялось — с каким-то садистическим сладострастием Саша «добивает» бабку, полностью рассеивает иллюзии: «нормальный ребенок», она когда-то хладнокровно, под любопытствующими взглядами окружающих, за миску клубники утопила в ведре новорожденных котят. И сейчас вспоминает об этом без сожаления, напротив, с горделивым сознанием, что тем самым выдвинулась тогда в «первые», ее «даже мальчишки боялись». А такая категория, как совесть, только лишний груз: если тебя она мучает, никогда не станешь первым.

Пожалуй, сейчас, в этих сценах, по-настоящему понимаешь, в каком страшном клубке переплелись причины и следствия, к какому чудовищному итогу мы пришли, если старый в растерянности не может разобраться, что есть гуманность и справедливость, а малый

считает обременительной ношей совесть.

И все-таки, предъявляя нравственный счет, фильм не остается на позициях фатальной зависимости человека от среды. Он взыскует и к личности, к ее нравственной ответственности перед миром, ибо личность должна быть последней инстанцией в системе моральных координат, последним звеном в шкале этических измерений. Неспособность, отказ жить на таком нравственном уровне, в таком нравственном режиме, которые бы обеспечили истинно человечные отношения между людьми, создатели фильма рассматривают как ситуацию трагическую.

Натура от природы одаренная, с мощным зарядом энергии, воли. Но вот человеческая основа... Можно ли говорить о ее прочности, когда теряется ощущение различия между добром и злом, когда мстительность идет в одной упряжке с чувством справедливости. Это ли не трагедия?

Всю ее безысходность нам дано ощутить в последних частях фильма, накаленных, как те пески, по которым, увязая по щиколотку, спотыкаясь и падая, бредет в надежде найти дорогу Саша. Авторы не укорачивают ее тяжкий путь, чтобы сэкономить экранное время. Выверен монтаж общих, средних и крупных планов — пластично движение режиссерской мысли в этом безмолвном куске. Камера Юрия Любшина позволяет почти осязаемо почувствовать невыносимый, сжигающий жар солнца, белый шар которого завис над бескрайней пустыней, ощутить разреженную тишину мертвого пространства. Остатки трубопровода. Заброшенная нефтяная вышка. Какие-то старые железяки вокруг, по площадке разбросан всякий хлам. И между заржавевшими баками скрюченное Сашино тело.

Так сжимался, принимая позу эмбриона, Сергей Макаров из фильма В. Мережко и Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву». По-другому, но тоже проигравший жизнь, не реализовавший себя. Помещая его в «материнское лоно», режиссер как бы возвращал ему духовную, нравственную опору.

Не близкую ли к этому цель преследовал постановщик «Поджигателей»? Ведь единственное слово, произнесенное девочкой на исходе сил, было неожиданное для нее «ма-ма». И закономерно сделав смертным одром Саши захламленный участок зыбучих песков, не хотел ли режиссер, придав ей позу, близкую к позе ребенка, находящегося в утробе матери, напомнить о тех нравственных традициях, которые мы связываем с нашими истоками, корнями?

«Полюбите нас черненькими...» Нет, фильм не заставил полюбить свою героиню. Но он сумел вызвать глубокое сочувствие к ее судьбе, к ее трагедии.

Ведь это же наши дети...

Разборы и размышления

С. Лаврентьев

Обманщики, или Игра по-крупному

Франция весной 1968 года. Разгар «молодежной революции». Все говорят о молодежи. Все пишут о молодежи. Все пытаются осознать происшедшее, понять причины «джинсового бунта».

В апреле на парижские экраны выходит очередная лента о молодежи. Она привлекает внимание тем, что поставлена Марселем Карне, живым классиком, последние фильмы которого, к сожалению, не выдерживали сравнения с его шедеврами тридцатых — сороковых годов. Может быть, на этот раз?..

На этот раз Карне терпит, пожалуй, самый сокрушительный провал в своей творческой жизни. В его фильме есть молодые герои, любовные приключения. Есть эротика и проклятия в адрес «отцов». А над всем этим — позиция режиссера. Позиция старого человека, брюзжащего по поводу отбившейся от рук молодежи.

Фильм назывался «Молодые волки». Излишне говорить об отношении к нему бунтующего юношества.

Советский Союз эпохи перестройки. Несмотря на то, что революционные преобразования вершат здесь представители среднего поколения, молодежная тематика в искусстве вообще и в кинематографе в частности стала едва ли не центральной. Все говорят о молодежи, все пишут о молодежи. Василий Белов, Юрий Бондарев и Валентин Распутин призывают юное поколение к облагораживающему труду на деревенском воздухе. Гремит фильм Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?». Выходит в прокатные чемпионы «Маленькая Вера».

Похоже, однако, что лавры позднего Карне поделили, по крайней мере, двое маститых кинорежиссеров. Перекличка с «Молодыми волками», конечно же, нечаянная, слышится в ленте Эльдара Рязанова «Дорогая Елена Сергеевна». Фильм Саввы Кулиша «Трагедия в стиле рок» вызывает ассоциации с другой работой великого француза, сделанной за десять лет до «Молодых волков» и за год до того, как вспенилась французская «новая волна».

В «Обманщиках», первой молодежной картине Карне, не было нетерпимости «Молодых волков». Молодежь в массе своей хороша и даже трогательна, считал Марсель Карне в 1958 году. Но есть в ее среде этакие дьяволы, которые сбивают юношей с верного пути, дезориентируют, обманывают. Результаты этого обмана порой бывают трагическими. То была первая в тогдашнем французском кино попытка заговорить о судьбе двадцатилетних. Молодая публика была в восторге от картины.

«Трагедия в стиле рок» также построе-

«Трагедия в стиле рок»
Сценарий и постановка С. Кулиша. Операторы В. Климов, В. Фостенко. Художник В. Аронин. Композиторы О. Каравайчук, С. Курехин. Звукооператор М. Пасухина. «Мосфильм», 1988.

на на ситуации идейного обмана. Но, в отличие от Карне, Савва Кулиш не ищет обманщиков в молодежной среде. Он знает: подлинные обманщики — это «отцы», поколение, которому тридцать лет назад история предоставила уникальный шанс изменить судьбу страны, свою судьбу, судьбу своих детей. Этим шансом поколение не воспользовалось, очевидно, в виду своей несостоятельности — иных суждений картина не предлагает.

Что ж, мысль не нова, и рациональное зерно в ней есть. Но кинематографического воплощения — в строгом смысле слова — данная мысль так и не получила. Вначале ее четко, внятно и ясно высказали с экрана юные актеры Алексей Шкатов (Витя) и Сергей Карленков (его друг Генрих). Резвясь на берегу водоема, студенты-юристы устроили этакий суд над «отцами», стилизованный под дебаты в римском сенате. В обвинительной речи Генрих красноречиво и убедительно заклеймил «предков» как предателей идей демократии и свободы, заболтавших великие понятия и обрекших на безверие последующие поколения. В речи защитника Вити столь же красноречиво и убедительно прозвучал призыв к снисхождению: «...ибо они любили нас, любят нас, хотят, чтобы мы были счастливы».

Вслед за этой текстовой интродукцией идет сцена, которая и должна, видимо, показать несостоятельность поколения «шестидесятников».

Я написал «сцена» не случайно. Термин «эпизод» слишком кинематографичен для обозначения происходящего на экране. О встрече бывших одноклассников Витиного отца поведано в стилистике многосерийного телеспектакля. Быть может, с помощью телевизионной специфики — в кадре только тот человек, который в настоящее время произносит текст,— режиссер хотел продемонстрировать удручающую примитивность собравшихся гостей.

Но ведь если «Трагедия в стиле рок» — проблемный фильм о духовном здоровье молодежи», как сказано в редакторской аннотации, то сцена встречи «предков» — центральная, все объясняющая, как бы дающая развернутое подтверждение тем мыслям, что прозвучали ранее в речах юных героев. И, может быть, стоило все же хоть как-то «придумать» ее — тем более что во второй половине фильма мы станем очевидцами оргии наркоманов, происходящей в той же комнате, — там придумок будет более чем достаточно...

Впрочем, два художественных приема в сцене с «предками» обнаруживаются. Во-первых, длительность. Около двадцати минут экранного времени занимает этот кусок — даже для фильма, длящегося 2 часа 45 минут, это много. Пожалуй, самая большая сцена картины — по одному этому признаку она должна нести особую смысловую нагрузку.

Во-вторых, подбор актеров. В небольших ролях гостей мы видим первоклассных артистов. Но они нужны режиссеру вовсе не в качестве прекрасных исполнителей — они знаки, неразрывно связанные со взлетами искусства времен оттепели. Виталий Шаповалов и Борис Хмельницкий — золотой век Таганки. Валентин Никулин — звездный час «Современника». Татьяна Лаврова — опять же «Современник» и главная роль в «9 днях одного года»...

Собрав вместе именно тех, кто персонифицирует шестидесятые, заставив юного героя снисходительно взирать на них, режиссер, надо думать, расставил нужные ему акценты. Что ж, «узкий слой интеллигенции», либо профессионально связанной с искусством, либо чтящей и знающей его, прочтет это режиссерское «послание». А остальные зрители?

...Как и положено бывшим однокашникам, друзья Витиного папы сначала вспоминали смешные истории из школьной жизни. Потом поговорили о том, кто кем стал. Затем — о любви, танцах, драках. О том, какое прекрасное было время, как весело жили, не чета нынешней бездуховной молодежи. И вдруг...

«Не надо идеализировать, ребята. Страшное было время. Процесс над вра-

чами. Лидия Тимашук с орденом за разоблачение врачей-убийц...»

«А смерть Сталина? Как мать утром страшно кричала: «Что же с нами со всеми будет?»...

Один из друзей (В. Никулин), с трудом переводя дыхание и сдерживая слезы, расскажет, как пытались они прорваться на похороны вождя, стали свидетелями гибели сотен людей, раздавленных возбужденной, неуправляемой

«Трагедия в стиле рок»

толпой, рвущейся во что бы то ни стало отдать последний долг «мудрейшему из мудрейших». Рассказ этот не выдуман. И актер преподносит его с неподдельным чувством. Но отчего-то все же неловко. Отчего-то хочется, чтобы эти излияния скорее прекратились...

В тот момент, когда разговор друзей выходит за рамки воспоминаний о школьных проказах, в комнате появляется Витина бабушка (А. Дмитриева), женщина симпатичная и вовсе не старая. «Может, чайку кому-нибудь?» — спрашивает она. И разряжает обстановку. Социальный накал разговора снижается бытовой репликой и сходит на нет. Подвыпившие гости, тряхнув стариной, танцуют. Витю приглашает бывшая «звезда» компании, бывшая папина девушка. Она намекает Вите, что могла бы стать его мамой — если бы в свое время не была такой старомодно-недоступной... Витя смотрит на папиных гостей с презрительным недоумением. Ему странны эти угасшие, вялые дяденьки. Они и впрямь выглядят жалко, и я понимаю Витю: ему, надо полагать, трудно взять в толк, что сталось с этими людьми и почему у его отца, супермена в ослепительно-белом блейзере, такие непрестижные друзья. Ну, ладно, Витя — желторотый юноша, от него не потребуешь понимания сложных социальных проблем, связанных с судьбой поколения 60-х. А что думает по этому поводу режиссер Савва Кулиш? Вроде бы сам поздний шестидесятник? Он что — солидарен со своим героем в оценке собственного поколения? И тем самым отмежевывает-

ся от него? Заподозрить вышеописанную сцену в исповедальности трудно — на мой взгляд, исповедь невозможна в форме кича. Остается только одна версия: постановщик намеренно избрал лобовое, нарочито грубое, да что там — пародийное решение, чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений: в драме молодого поколения виновны несостоятельные отцы-обманщики.

Вместе со сценой вечеринки и завершится «проблемный фильм о духовном здоровье молодежи». Начнется совсем другой. Как обещано в той же аннотации, вступит в свои права острый сюжет.

О Витином папе Дмитрии Ивановиче (Ю. Лазарев) мы практически ничего не знаем. Знаем только, что жена его оставила — полюбила другого. Дмитрий Иванович с сыном строг, но справедлив. Не принуждает его общаться с кукушкой-матерью — хотя бы по телефону, требует лишь непреклонной вежливости в ответах. Внушает сыну: «Запомни, для мужчины — только честь! Честь! И выше, и больше ему ничего не надо!»

Услышав эти почти что белые стихи, да еще после того как друзья просили Дмитрия Ивановича сыграть им на трубе, я живо вспомнил «Романс о влюбленных» и замер в ожидании мелодекламации. Представилось, как, переосмысливая эстетику Михалкова-Кончаловского, режиссер заставит своих «обманщиков» изъясняться речитативом. Но вместо мелодекламации началась мелодрама.

Дело в том, что легкомысленная мама Вити без предупреждения прислала в Москву дочь своего нового мужа. «А она думает, что вы ее простили. Она считает, что вы ее семья»,— объясняет Витина бабушка, оставшаяся с зятем и внуком после бегства дочери. Ох, уж эти «предки». Если не обманщики, то уж точно полоумные...

Впрочем, в начавшейся остросюжетной мелодраме совсем не обязательны обобщения. Теперь речь идет о конкретной семье. Итак, Лена (О. Алешина), падчерица Витиной матери, стала жить в доме Бодровых. Витя читал ей изысканные восточные стихи. Зритель настроился на историю любви, как вдруг...

Всклокоченный Витя вбегает в комнату и сообщает бабушке и Лене, что отца арестовали и будут судить. Мы ошеломлены не меньше, чем герои. Как арестовали? За что?..

Хоть и неожиданно это все — принимаем новые условия игры. Переключаемся на криминальный фильм. Ждем торжества справедливости.

Суд считает вину Бодрова-старшего недостаточно доказанной и приговаривает его к трем годам условно. Проходя мимо сына, Дмитрий Иванович в свойственном ему высоком стиле произносит: «Верь мне, я ни в чем не виноват!» И посылает Вите взгляд, полный горькой скорби. В отчаянии юноша выбегает из здания суда и вдруг...

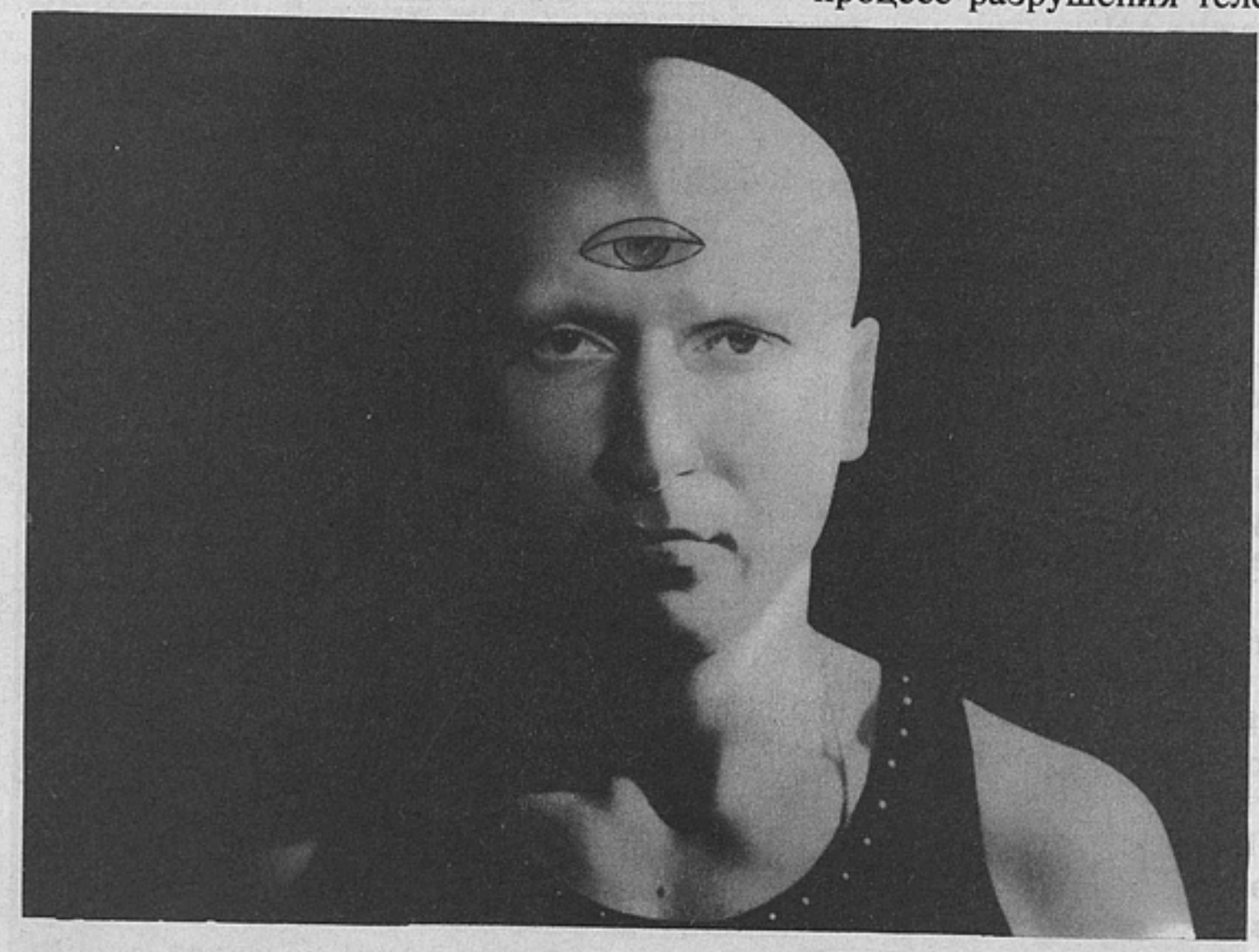
Мы видим, что за Витей бежит неизвестный. Достаточно высокий, достаточно спортивный и крайне рыжебородый мужчина. Фильм идет уже почти час. Ни Витя, ни мы, зрители, этого мужчину еще не видели. Кто он такой? Что ему нужно от несчастного парня?

Достаточно одного взгляда на этого субъекта по имени Кассиус, чтобы понять — злодей. Якобы утешая Витю в его горе, он тихо, но профессионально совращает парня, а заодно его друга Генриха и Лену. Приучает их к наркотикам, а в одну прекрасную ночь сажает на иглу. Но зачем?

Злодеи в индийских боевиках творят зло просто потому, что они злодеи. Так и Кассиус. Подобно индийским двойникам, он губит хороших людей просто по злодейскому своему призванию. Приобщает молодежь к некоему «космическому братству». Далекие звезды, грядущая земная катастрофа, третий глаз во лбу, обладающий «зрением души»,— вся эта «потусторонняя» галиматья должна заочно посеять страх перед натиском восточных религиозных учений. Да, сильны кришнаиты или как там их зовут. Прямо от экрана не оторвешься. Надо отдать должное режиссеру: с точки зрения чистого кинематографа, наркотические оргии — наиболее удавшиеся эпизоды картины. Когда фильм кончит-

ся, станет ясно, что именно из-за этих сорока минут снимались две серии.

Наверное, крепкие молодые тела, предающиеся любви, куда «завлекательнее» унылых, хотя и хорошо одетых персонажей, расположившихся в бархатных креслах на «посиделках» у Витиного папы. Претензии к режиссеру лежат в иной плоскости: создается впечатление, что сцена встречи «предков» и «наркоэротические» эпизоды поставлены разными людьми.



«Трагедия в стиле рок». Кассиус — А. Маслов

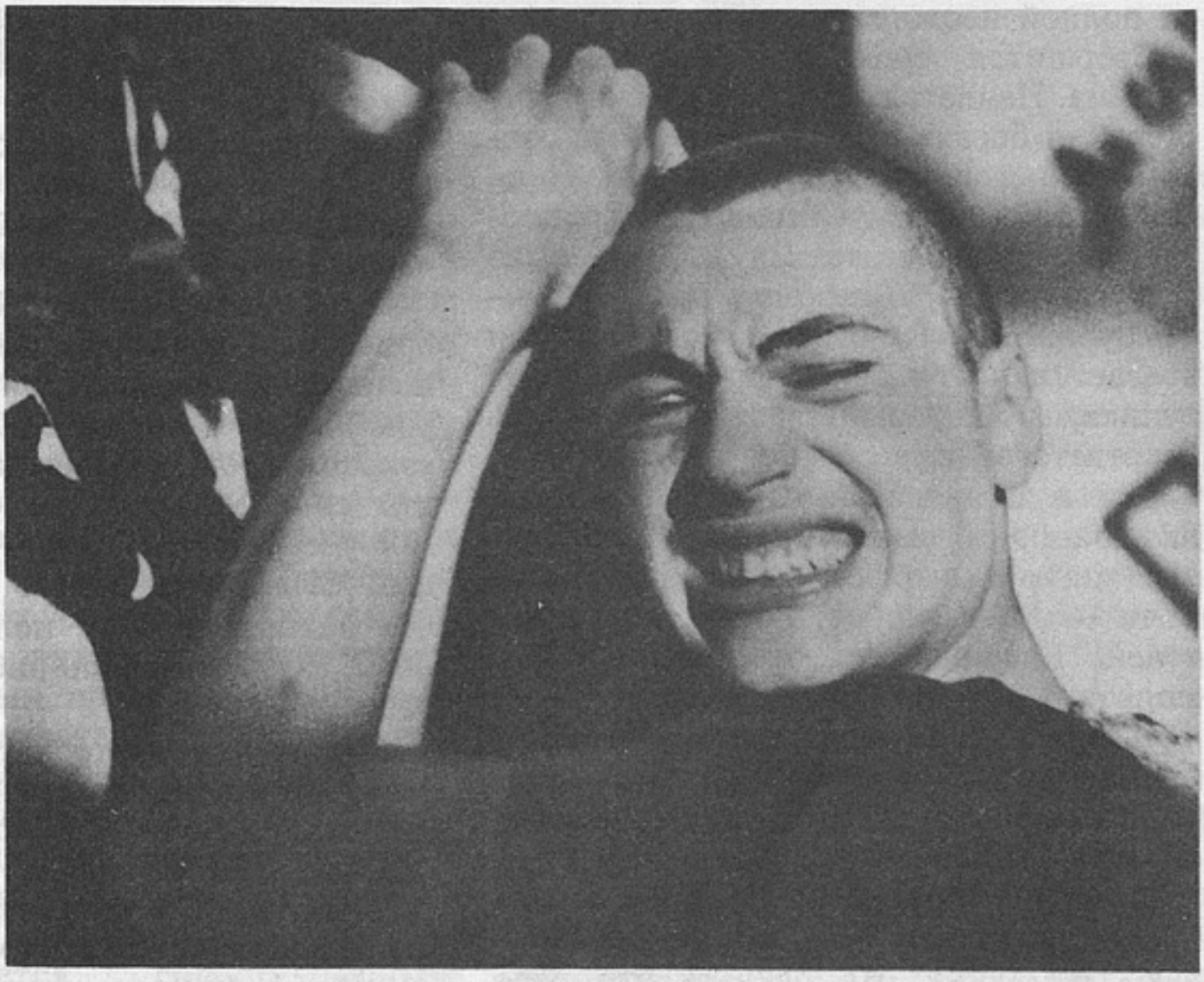
Легкость, пластичность, ритмическая четкость, выверенность каждого плана — все это пришло на смену аморфности, декларативности и дидактике. Вместо телевизионной театральности — пиршество визуального кино: мятущаяся камера, деформирующая оптика, неожиданные планы и ракурсы, динамичный монтаж. И даже когда режиссер цитирует знаменитых коллег (лошадь в квартирных коридорах — несомненный парафраз бунюэлевской классики), он делает это культурно и грамотно. Никакой режиссерской и актерской скованности в эротических эпизодах — будто сексуальная революция произошла в нашем кино не несколько месяцев назад, а в конце шестидесятых, как и везде в мире. Алексей Шкатов (Витя), в предыдущих сценах демонстрировавший главным образом молодость и естественное поведение перед камерой, в эпизодах наркотического распада личности своего героя убеждает в своей актерской состоятельности...

Кстати, «устная реклама» известила будущих зрителей еще и о том, что процесс разрушения телесного и психического здоровья человека под воздействием наркотиков показан в фильме с медицинской точностью. Режиссер пошел на демонстрацию страшных подробностей во имя отвращения молодежи от наркотического кошмара.

Охотно верю в честность и искренность намерений постановщика. Но одно дело — субъективные стремления, другое — объективная художественная реальность.

Не стану говорить о реакции 14—17-летних, скажу о своей. Иногда в какие-то секунды было неприятно. Но не страшно. Мне было интересно на это смотреть. Только интерес мой был —

как бы это сказать поточнее? — клинический. Так притягивает зрелище последствий автомобильной катастрофы — кровь на мостовой, «скорая», белые халаты и т. д. и т. п. После того как час с лишним я не мог понять, какую же картину мне показывают — молодежную, социально-обличительную или мелодраматическую,— все стало на свои места. Оказывается, все предыдущее было лишь экспозицией — сюжетным, социальным и моральным обоснованием для показа сенсационных эпизодов.



«Трагедия в стиле рок». Виктор — А. Шкатов

Ненужной, лишней становится прежде всего положительная героиня-бабушка. Бабушка, которая сразу чувствует недоброе, просит внука прогнать страшного типа, но Витя, уже подпавший под влияние наркобосса, прогоняет бабушку. Обидевшись, она уходит и возвращается только тогда, когда и любимый внук, и мы, зрители, «насладились» сполна. Совершенно забыт папа, а когда в разгар оргии на беснующихся наркоманов проецируется изображение ностальгирующих «предков», в стилистике эпизода это служит прежде всего не социальным, а чисто визуальным раздражителем. Само собой, никто из папиных друзей ни разу не поинтересуется судьбой осиротевшего Вити. Ненужным окажется и маскарад Кассиуса. Он сбреет рыжую бороду и прикажет звать его просто — Певцом.

Итак, все прояснилось. Мы наблюдаем «ломки» юных героев, гадаем, что же их вызволит из-под коварной власти Певца, как вдруг...

Дмитрий Иванович, которого отправили отбывать наказание «на стройках народного хозяйства» и который представлялся нам персонажем, выполнившим свою сюжетную функцию, вновь попадает в центр повествования. Оказывается, он действительно вор и мошенник. Более того, он связан с бандой Певца. И тот требует, чтобы Витя немедленно нашел место, где «образцовый папаша» спрятал деньги, полученные от «братства». Это и было целью банды — сломать Витю, подчинить его с помощью «иглы», а потом заставить работать на себя.

В начальной обвинительной речи Витин друг Генрих произнес среди прочих такие слова: «Вы вступили в контакт с преступниками и даже не стеснялись этого, потому что это был стиль вашей жизни». Между этой фразой и «отыгрышем» в сюжете проходит два часа экранного времени, заполненного такими событиями, сквозь которые не «продраться» даже и искушенному зрителю. Для зрителя так же, как и для Вити, новые сведения о его отце явятся полной неожиданностью.

Свершится еще одно превращение фильма. Начнется приключенческо-гангстерский боевик с автомобильными гонками по городским улицам, с борьбой «в открытую». Обманутый, но прозревший герой пытается вырваться из лап бандитов. Но выход у него один — самоубийство. Разогнав автомобиль, он врезается в стену — видимо, это образ тупика, в который завели молодежь безответственные обманщики-отцы.

Тут и появляется папа — отпустили на похороны сына. Слушает записанный на магнитофон голос погибшего Вити — ту самую речь в защиту родителей. Бабушка на коленях возносит молитву Господу. Когда Дмитрий Иванович вслед за Витей кончает с собой — самосжигается в разбитом автомобиле вместе с кейсом, набитым купюрами, слышен набатный звон колокола...

В финале режиссер пытается «собрать» распадающуюся, почти трехчасовую громадину. Но сделать это, увы, невозможно. Слишком много разных фильмов собрано под одним названием. А смотреть зрители будут фактически лишь один — тот, в котором эротика и наркотические оргии. Ничего не имею против — пусть смотрят.

Но обещая нам серьезный разговор о проблеме «отцов и детей», постановщик, в сущности, уходит от него и начинает мистифицировать зрителя, брать его «на понт». Дескать, все эти разговоры о «предках», конечно, скучноваты, но, сами понимаете, необходимы для того, чтобы иметь возможность показать *это*.

В связи *с этим* следует отметить, что в художественной структуре фильма есть компонент, который уже в названии заявлен как стилеобразующий, но практически не использован вовсе. Я имею в виду рок.

Иногда мне казалось, будто режиссер имел в виду не музыкальное направление, а Судьбу — в этом смысле как раз всё на месте.

Непосредственно с музыкой связана, пожалуй, лишь одна сцена. Перед окончательным совращением (оно же посвящение) героев Певец ведет их в дискотеку. Ребята танцуют, балдеют, кричат, потом Певец провоцирует драку... Ну, а затем, решив, что подопечные «дозрели», приобщает их к тайнам «братства». Вот и все.

Так неужели эта сцена (а также разбросанные по огромному фильму одиночные ребячьи вскрики «Я люблю рок») существует лишь для того, чтобы «экранизировать» представления тех, кто со средневековым блеском в глазах уверяет, что «рок — это нравственный СПИД»? В таком случае хорошо, что данная тема не получила в картине С. Кулиша сколь-нибудь серьезного развития.

А может, все это затеяно лишь для того, чтобы на краткий миг показать молодому зрителю «Бригаду С», ансамбль «Поп-механика», И. Сукачева, О. Гаркушу, С. Курехина? Что ж, мистифицировать — так по-крупному!

...На прошедшем недавно первом всесоюзном кинорынке фильм Саввы Кулиша стал бесспорным фаворитом. Возбужденные прокатчики, предвкушая крупные денежные поступления, заказали рекордное количество копий. Этого следовало ожидать. Но, отмечая заслуги режиссера в деле депуританизации нашего экрана, хотел бы все-таки, чтобы авторы будущих отзывов хвалили (или критиковали) картину именно за это. А не за то, что «Трагедия в стиле рок» — «музыкальное остросюжетное произведение, посвященное проблемам духовного здоровья сегодняшнего молодого поколения».

Л. Карахан

Чистые намерения и нечистая сила

Нет! Никакой изначальной предубежденности, тем более озлобленности. Никаких угрожающих намеков на новый Сталинград как единственное спасение от «цивилизованных варваров». Никаких гневных писем в газету «Правда», подписанных устоявшейся группой товарищей. Все это из других биографий.

Режиссер И. Таланкин, хотя и ему — автору известного официозного шлягера «Выбор цели» — приходится выдерживать удары изголодавшейся по скоромному критики, кажется, открыт реальным жизненным процессам и не собирается отстреливаться из железобетонного бункера.

Взять, к примеру, титры его нового фильма «Осень, Чертаново...» Сценарий написан вместе с сыном — Дмитрием Таланкиным, более того, Дмитрий Таланкин является сопостановщиком фильма, или, как значится в титрах: «при участии...». Конечно, можно усмотреть в этом обстоятельстве лишь чуть старомодный способ отеческого покровительства. Но ведь допустимо и другое предположение — Таланкин не впадает в бешенство при одном упоминании о молодом поколении. Он готов к сотрудничеству. А может быть, и к восприятию чего-то нового? Иначе зачем окружать себя таким плотным кольцом юниоров. Ведь молод не только соавтор и сорежиссер, но и оператор картины Денис Евстигнеев, и художник Николай Сахаров. Опять же легко съязвить по поводу узнаваемости кинематографических фамилий. Но молоды и актеры — исполнители главных ролей, никакими династическими узами с Таланкиным не связанные. Молоды, наконец, и сами главные герои фильма.

Конечно, Таланкину далеко до С. Соловьева, который в фильме «Асса» без оглядки бросился в самый гребень «новой волны». Но не менее далек Таланкин и от тех достаточно молодых многочисленных сегодня старателей молодежного киноклондайка, которые, желая шокировать публику, а также сорвать кассу, занимаются, по сути, сбором компромата на своих экстравагантных героев, что с особой удалью продемонстрировали Э. Рязанов в «Дорогой Елене Сергеевне» и С. Кулиш в фильме «Трагедия в стиле рок». Похоже, Таланкин вообще бежит чисто внешних примет времени. И хотя в его фильме есть металлисты, есть и металлический концерт на трубах бикапониста Гарика Виноградова, сыгравшего в картине самого себя, основной авторский интерес сосредоточен в сфере мировоззренческих концепций — фундаментальных знаний о

«Осень, Чертаново...» (по повести «Ум лисицы» и другим произведениям Г. Семенова)
Сценарий И. Таланкина, Д. Таланкина. Постановка И. Таланкина при участии Д. Таланкина. Оператор Д. Евстигнеев. Художник Н. Сахаров. Звукооператор Я. Потоцкий. «Мосфильм», 1988.

современности. Режиссер не избрал в герои очередных подростков, которые выступают сегодня прежде всего в качестве потребителей: фанатов, поклонников тех или иных течений. Творцами, идеологами новых веяний оказываются, как правило, тридцатилетние (взять хотя бы советский рок от «Аквариума» до «Звуков Му»). К тридцатилетним обращен взор и в картине «Осень, Чертаново...»

С установкой на спокойное, без полемических крайностей и социальных провокаций исследование времени избран основной литературный материал: повесть Георгия Семенова «Ум лисицы», в которой встреча поколений истолкована в контексте лирического повествования и частных, не претендующих на всеобщность оценок, которые дает герой-автор — судя по всему, человек пожилой — своей молодой возлюбленной Марии и людям ее круга. На возраст героя, ведущего повествование, сразу же указывает другой рассказчик — тот, кто, обнаружив в старом доме пожелтевшую рукопись, говорит о каллиграфическом почерке автора: «Так теперь никто почти и не пишет».

Наслоение повествовательных приемов не получило воплощения на экране. Таланкин постарался уйти от литературности. К тому же он явно стремился к большей масштабности, значительности в изображении времени, а дважды условное авторство, заданное повестью, тянуло к особой скромной непритязательности, подчеркнутой локальности сюжета. Но опять же — пытаясь объективировать, укрупнять события, Таланкин не стремится к драматизации, обострению конфликта поколений. Словно опасаясь самого себя, неконтролируемой вспышки тенденциозности, режиссер даже подвергает главного героя Федора, или Васеньку, как зовет его ветреная Мария, решительному омоложению. Если Мария, ее муж Наварзин и вся их кибернетическая компания — поздние семидесятники, то Федор — семидесятник ранний или в крайнем случае совсем поздний шестидесятник, образца после 1968 года. При таком раскладе исключено прямое авторское вторжение в новую реальность, исключена персонификация собственного опыта или опыта исторически близкого автору (что сделано, скажем, в хуциевском «Послесловии» и с особой агрессивностью — в «Выборе» В. Наумова). Исключен и момент резкого, провоцирующего предвзятость сопоставления трудно сопоставимых жизненных позиций, пресловутого спора отцов и детей.

Можно сказать, что самообуздание дало свои плоды. Фильм «Осень, Чертаново...» не уходит, к примеру, от оценки минувшего. Символом эпохи застоя предстает немощный старик К. Черненко. Телетрансляция очередной торжественной встречи этого Генсека сопровождает светскую беседу о музыке Марии, Федора и Наварзина. Последний вроде ни с того ни с сего говорит о человеке, роняющем честь, что такой человек перестает для него существовать. Затем герои безмолвно, но со значением поворачиваются к экрану телевизора... Подумать о калечивших судьбы застойных временах заставляет и автопортрет в стиле поп-арт, созданный литератором Федором: заключенное в раму расплющенное ведро. «Расплющенное временем пространство»,— как поясняет сам Федор.

Наверное, уже тут надо было бы сказать о прямолинейности символов, о том, что постижение исторических противоречий в фильме не идет дальше расхожих формул, но все отступает рядом с исключительной готовностью автора поставить под вопрос эпоху, вполне благосклонную к нему самому. От кинематографических фаворитов недавнего прошлого привычнее слышать сейчас о «токсичности критики» или в лучшем случае получать отпущение грехов: «Бог простит»,— как сказал недавно по телевидению Сергей Бондарчук своим оппонентам.

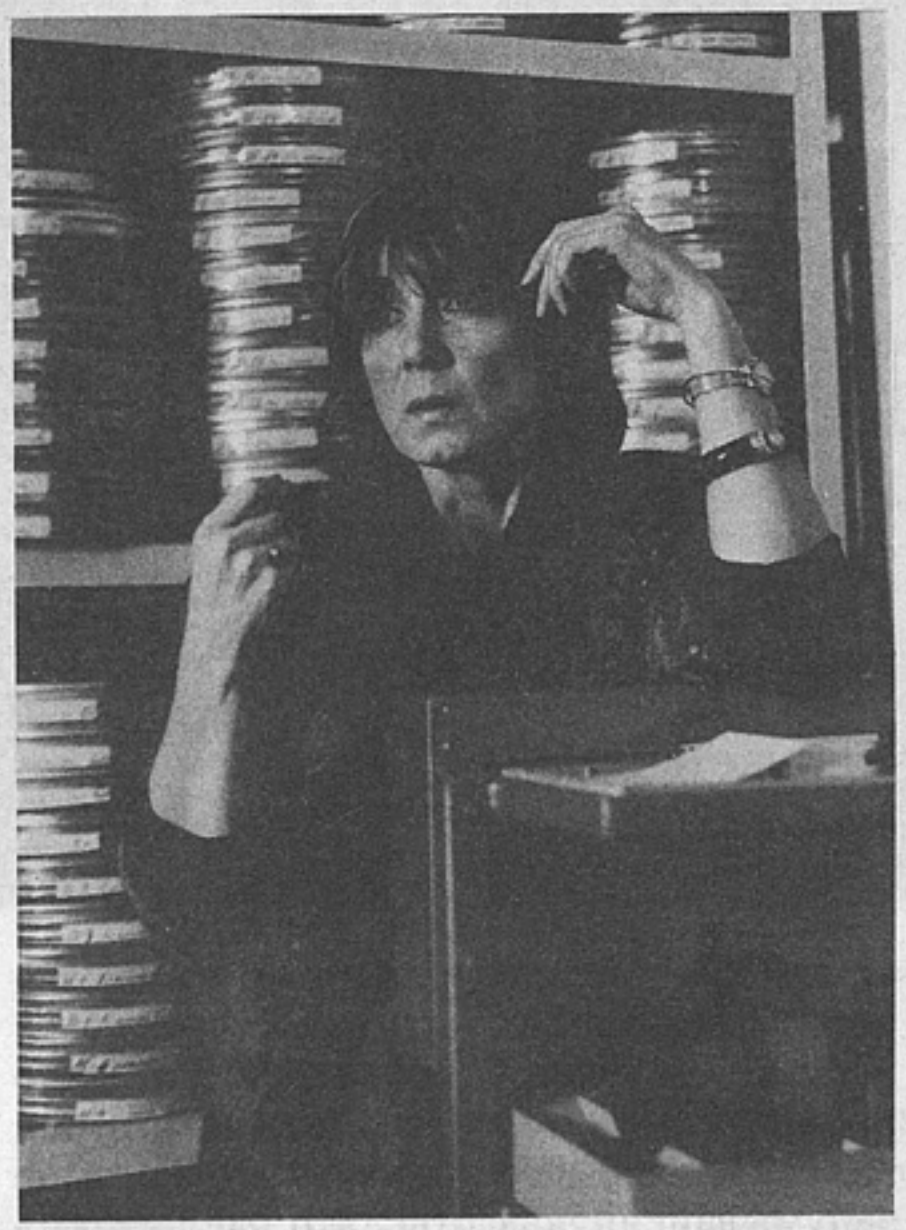
Впрочем, оппоненты остаются оппонентами и для Таланкина. Очевидно, легче усомниться в собственном времени, чем перебороть, как ни старайся, глубоко укоренившуюся, настоянную на личных обидах неприязнь ко времени

новому — чужому. В фильме нет такого момента, который бы зафиксировал слом, точку перехода от сознательных аналитических устремлений к навязчивым установкам подсознания; безуспешное единоборство с самим собой есть творческая коллизия, как бы изнутри пронизывающая художественную структуру фильма в целом.

Казалось бы, еще нет ничего враждебного по отношению к новому времени в том, что Таланкин старается выделить его в общем историческом контексте. Анализ требует остранения. И достигается оно остроумным решением — на все главные роли приглашаются литовские актеры: Федор — В. Масальскис, Мария — И. Дапкунайте, Наварзин — А. Херманис. Конечно, ясно, что речь в фильме не идет о какой-то особой литовской колонии в Чертанове. Расчет сделан на «актерскую легенду» исполнителей из Прибалтики — неизменных «иностранцев» и «инопланетян» русского кино.

Но остранение постепенно перестает восприниматься как чистая условность. Мир, в котором живут молодые люди, это действительно нечто иностранно-инопланетное. Многочисленные эффектно снятые виды Северного Чертанова с его зданиями-сотами, бетонными пролетами подземных коммуникаций, магической надписью на стене — «Энергоблок»; костюмы героев, достойные подчас научно-фантастического гардероба; усиленно культивируемый мотив компьютерного общества — все это вместе взятое адресует нас не в реальное Чертаново, которое при всей своей показной экспериментальности существует во вполне узнаваемой социальной среде продувных стен, подтекающих кранов, пустых магазинов, а в еще неведомое нам жизненное измерение. Недаром для того, чтобы сотворить символ этого мира — роботов, играющих на музыкальных инструментах, — понадобились услуги японской фирмы.

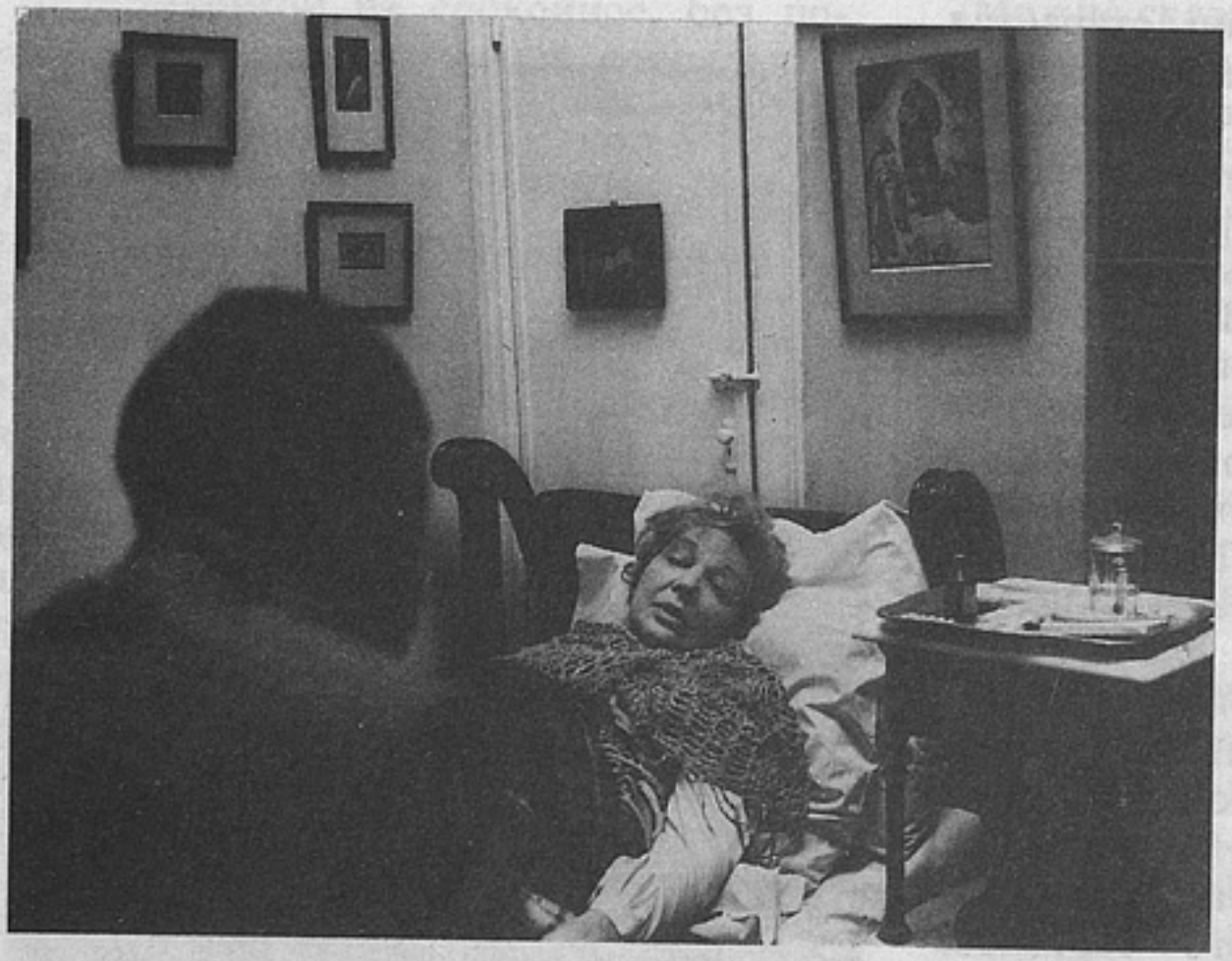
Как свидетельствуют экономисты, мы страдаем пока что от недоразвитости цивилизации, а не от ее переизбытка. Так не лучше ли было поговорить о молодых героях, учитывая эту недоразвитость, а не вытесняя их из органической среды в запредельный компьютерно-лазерный мир, в котором мы еще явно не живем? Наверное, лучше. Но ведь тогда проблемы будут задевать всех, кто варится в общем котле отечественной современности, и историческая вина достанется всем поколениям поровну, как, скажем, в «Маленькой Вере» В. Пичула. А вот если посчитать главным



«Осень, Чертаново...».
Режиссер — А. Демидова

злом не пережитки прошлого, а пережитки будущего, то, кроме молодых, упрекнуть окажется просто некого. Трудно противостоять такому соблазну. И вот уже новое время вместе с молодыми своими творцами становится повинным во всех смертных грехах. При этом без каких-либо аргументов, доказательств, исследования характеров, отброшены даже психологические мотивировки, которые есть в повести, делают ее достаточно диалектичной во взгляде на молодое поколение.

Компьютерный рационализм Наварзина безоговорочно приравнивается в фильме к бесчеловечности и бездуховности. А реплика о том, что музыка — это лишь сочетание приятных и неприятных звуков, лишенное всякого смысла,— к программной декларации, к кредо Наварзина. Свобода во взаимоотношениях сводится к элементарному падению нравов, которое и демонстрирует Мария. «Надо стать развратной, чтобы почувствовать себя святой. Все человечество на том держится»,— изрекает она. Или в другом случае, она же: «Жить надо проще, не мучить себя и других! Греши, радуйся, злись, но только, ради бога, не задумывайся, как ты это делаешь...» Отсюда уже рукой подать до «все дозволено» и вообще до конца света, который, кстати, не заставляет себя ждать.



«Осень, Чертаново...». Мать Ирины — И. Скобцева

Отметив пятилетие свадьбы с Наварзиным, Мария идет провожать гостя — своего любовника Федора. Федор предлагает ей руку и сердце, а Мария утверждает, что любит мужа несмотря на его асексуальность. Тут около тротуара тормозит отставший от колонны мотоциклистов рокер. Незадачливая Мария садится к нему на сиденье, и они уезжают.

И вот Федор бежит по подземному лабиринту. Обритый наголо, в набедренной повязке, бикапонист Гарик бьет по трубам, вертится у огня, пилит шлангом от пылесоса по железному листу. Федор бежит по лабиринту в поисках Марии. Рокеры, облаченные в металл, стоят кру́гом, а в центре вожак насилует Марию. Федор рвется к Марии. Рокеры держат его цепями. Наварзин бесстрастно стоит над обнаженным трупом Марии, затем медленно уходит по гулкому подземному коридору. Чем не сошествие в преисподнюю?

Но тут Таланкину не хватает выдержки, и, дойдя до обличительной кульминации, он все же переводит свой микроапокалипсис в ирреальный план. Оказывается, все эти подземные ужасы лишь привиделись Федору во сне. Но от того, конечно, не легче, ибо апокалипсис, будь он явный или привидевшийся, трактуется Таланкиным не как всемирное и всевременное судилище, а именно как прямое следствие нового времени. И самое ужасное, что спасти решительно некому. Федор явно не годится в Ланселоты. Хоть он и восстает в споре с Наварзиным против омашинивания человека, но силенки у него не те, человек он сломленный: так, наверное, никогда и не напишет книгу, о которой не без ехидства спрашивает его бывшая жена Ирина, так и будет пробавляться статейками и прикладываться к бутылке.

Чувствуется, что на месте Федора нужен человек покрепче, позакаленнее, с более твердыми убеждениями. Отсутствие такого человека, как уже говорилось, предусмотрено замыслом — пусть молодые сами разбираются. Однако зияющий провал выдает и затаенную обиду отстраненного, боль за те ценности, которые некому отстоять в пространстве фильма, в пространстве нового времени. Таланкин считает своим долгом по крайней мере указать на них. Это Кремль — незыблемый оплот государственности, высящийся за темной шторой комнаты, где царят мятущиеся светотени фотографики и ритмы рока,— с этого начинается фильм. Это лютневая «Аве Мария», которую слушает современная падшая Мария, не способная к раскаянию. Соседство Кремля и «Аве Марии» в пределах одной мировоззренческой модели может показаться странным, но такова уж ценностная логика, продиктованная жизненным опытом автора.

«Осень, Чертаново...». Наварзин — А. Херманис, Мария — И. Дапкунайте

Таланкин не сдержался, не сумел сохранить хладнокровие аналитика и высказал начистоту в общем-то все, что у него накопилось по отношению к новому времени, все, что мучило, вызывало раздражение, жгло. Однако трудно было предположить, что, отведя душу в разговоре на общие темы, не касающиеся его совсем уж конкретных личных переживаний, Таланкин не удержится все-таки и от обнаружения сокровенных кинематографических своих обид.

После сцены с рокерами основной сюжет фильма — история Марии, Федора и Наварзина — как бы на время останавливается. А время это используется для своеобразного отступления, которое подпитывает сюжет, сообщает ему ускорение и естественно выводит к исчерпывающему разговор финалу. Драматургически место для отступления определено очень точно.

Состоит это отступление из двух основных эпизодов. Один — прощание Федора со своей бывшей тещей, умирающей матерью Ирины. Другой — встреча с кинорежиссером и обсуждение написанного Федором сценария. Внешне эти эпизоды ничем не связаны, кроме фигуры главного героя, но внутреннее, смысловое их соподчинение достаточно очевидно, для меня даже вопроса не возникает, почему именно эти сцены, резко совмещенные в монтаже, составили целостную художественную фразу, идейное средоточие отступления. Перед нами мир и антимир авторского сознания. Мир — это мать Ирины. Она причастна Большому культурному времени, о чем должен красноречиво сви-

детельствовать довольно подробно показанный интерьер — красное дерево, старинная ширма, стайки пожелтевших фотографий на стенах, рояль в гостиной. Ей не чужды издревле идущие традиции, и она слезно просит предать ее земле. Даже на смертном одре проповедует любовь: просит помириться, поцеловаться молодых — Ирину и Федора. К тому же человек она, как выясняется, верующий — мы присутствуем на отпевании усопшей в церкви.

Энергичная режиссерша, критикующая сценарий Федора, полная противоположность смиренно умершей. Ее кумир — антихрист Ницше. «Этот философ прошлого очень современен»,— говорит она. И даже предупреждение Федора, которому здесь, как и в споре с Наварзиным, доверили на некоторое время роль протагониста, на самоуверенную даму не действует. Его реплику: «С этого начинался фашизм»,— она уничтожит с брезгливым высокомерием: «Не говорите плоскости!» Неудивительно, что для такой женщины даже понятие Родина не свято, и с холодным цинизмом она скажет: «Я после нескольких лет отсидки на родине поездила по заграницам, посмотрела фильмы, стала в курсе кинематографических дел». Эту представительницу антимира вообще интересуют в жизни только острые ощущения, а сама жизнь, которая собственно и описана в автобиографическом сценарии Федора, для нее лишь «пошловатая история».

Наверное, отступление мало что добавило бы к высказанному в главной части, если бы волнующая автора антитеза не проецировалась довольно осторожно, но и достаточно определенно на кинематографическую ситуацию. Трудно, скажем, предположить, что пригласив на роль матери Ирины актрису Ирину Скобцеву, Таланкин всего лишь дал проходную роль редко снимающейся сегодня актрисе. Участие Скобцевой в данном эпизоде воспринимается как принципиальное авторское решение. Скобцева и как педагог ВГИКа, и как актриса последнее время естественно ассоциируется с кинематографической школой ее мужа, С. Бондарчука. Таким образом, и культурное, духовное богатство мира в сыгранной роли, и предписанный героине Скобцевой безвременный уход как бы наталкивают на грустные думы о тех необратимых потерях, которыми чреваты нынешние критические гонения на подлинных носителей высоких традиций.

Есть свой конкретный адрес и у антимира. Едва ли, пригласив на роль Режиссера Аллу Демидову, Таланкин не учел типажные данные актрисы, которые при достаточно малочисленном у нас отряде женщин-режиссеров указывают не в сторону, скажем, Татьяны Лиозновой или Аллы Суриковой, а побуждают вспомнить именно Ларису Шепитько — ее аскетичный облик, энергичные, резковатые движения, властную, сметавшую все возражения манеру говорить. Апелляция к Федорову и Достоевскому, слухи о съемках актеров под гипнозом, стремление зафиксировать камерой работу подсознания — все это почти прямые цитаты из биографии Шепитько, введенные в характеристику Режиссера. Вот только насчет ницшеанства на грани фашизма — явная передержка.

Впрочем, я, кажется, нарушаю границу, отведенную для истолкований. Ведь Режиссер — это, конечно, художественный, собирательный образ, а не какой-то конкретный человек. Вне сомнения. Но можно ли не видеть, что «собирательность» этого образа в основе имеет все же и свою жесткую направленность. «Сверхкино», «сверхлитература» рядом со «сверхчеловеком» и «белокурой бестией», что кажется Режиссеру вполне приемлемым,— это уже камень в огород Алеся Адамовича, у которого никто, по-моему, не оспоривает сейчас пальму первенства в рассуждениях о «сверхлитературе». Где-то рядом здесь и поставленный по Адамовичу фильм Э. Климова «Иди и смотри», особенно если учесть склонность Режиссера к шоковому воздействию. «Чтобы барабанные перепонки полопались... и кровь из ушей?!» — спрашивает Федор. «Может быть, и так»,— отвечает Режиссер. В общем, опять же — определен-

ная школа, идейное направление, ценностная шкала.

Прочерчивая те ассоциативные связи, которые рождает таланкинская антитеза, менее всего хочется упрекнуть его в подстрекательстве и разжигании без того достаточно накаленных (хотя и уступающих писательским) кинематографических страстей. Можно даже сказать, что Таланкин по возможности смягчает противопоставление, выстраивая его «по женской линии». Важнее не упрекнуть, а понять столкновение мира и антимира, как их мыслит автор, и гибель мира под натиском антимира в качестве целостной пессимистической мировоззренческой концепции, порожденной сугубо конкретными личными реакциями на время, новое время, но восходящей к общим представлениям о реальности и попыткам найти хоть какое-то решение, утоляющее внутреннее негодование и надрыв.

Такую попытку как раз и демонстрирует финал фильма «Осень, Чертаново...». Мария, оторвавшись во время лыжной прогулки от Наварзина, становится жертвой насильников (теперь уже реальных) и погибает. Затем Наварзин, зачастивший после смерти жены к экстрасенсу, кончает жизнь самоубийством, оставив невразумительную записку: «Он взял мое биополе, жить больше не могу. Нет сил. Наварзин». На экране мы не видим ни насильников, ни экстрасенса. Гибель Марии и смерть Наварзина также остаются за кадром. Однако и сцена лыжной прогулки, и последняя встреча Федора с Наварзиным, который с безумным видом стирает рубашку в ванной, исполнены зловещих звуко-зрительных символов и какого-то тайного мистического смысла. Впору аж подумать о том, что смерть героев произошла неспроста и не без чьего-то весьма подозрительного вмешательства. Нечистая сила, которая поначалу прокралась лишь в сон Федора, начинает здесь предъявлять свои права и на реальность. Автор явно не возражает против такой направленности восприятия и даже подталкивает к иррациональному объяснению случившегося. Вот, к примеру, последняя фраза, которую говорит Наварзин Марии, перед тем как она уезжает от него на лыжах: «Ну и катись ты к черту!» Сам Наварзин, рассказывая Федору об экстрасенсе, с которым у него совпало биополе, называет наставника не иначе как «этот господин», что тоже в изрядно воспаленной атмосфере последних сцен читается вполне однозначно. Даже название места действия — Чертаново — начинает тут отдавать дьявольским смыслом.

Мистификация примиряет с действительностью, как страшная сказка с несовершенством бытия. Вот и появляются насильники и экстрасенсы, достойные компании Воланда, которые, конечно же, не только прибрали, но породили фантомов нового времени — Наварзина и Марию: недаром же «биополе совпало». Прямо «Вечера на хуторе близ Чертанова». Однако иллюзия хороша лишь в пределах жанра. Когда же в поисках выхода мистифицируется реальность, то возникает и вполне естественное желание не в шутку, а всерьез побороться с нечистой силой, напустившейся нынче на нас грешных, желание, как это прекрасно показано в статье Г. Померанца «По ту сторону здравого смысла («Искусство кино», 1988, № 10), ведущее к политическому мракобесию, в иррациональный тупик. Ведь сама формула жизни постепенно начинает приобретать негативный, опустошающий душу смысл: черт дал, черт и взял.

...Случай Таланкина интересен тем, что это не частный случай. Какое бы утешение ни сулила мистика, реальность все-таки берет свое. И Таланкин, пожалуй, один из первых, попробовал все же вступить в контакт с реальностью. Контакт не состоялся. Связь оказалась слишком уж непрочной. Но результат не отменяет намерений, о которых шла речь вначале. Результат показывает лишь, сколь трудно осуществить эти намерения. Ведь перешагивать надо через собственные предрассудки.

Точка зрения

Илья Смирнов

Как спрятать лист?

Истинный облик отечественной рок-культуры основательно задрапирован мифами.

Прежде всего это так называемые устрашающие мифы, они формируются сознательно, с совершенно определенной политической подоплекой. Если многие писатели-заединщики из «Молодой гвардии», «Нашего современника» и «дети П. П. Шарикова» из «Памяти», глядя на обычный заводской клуб, где играет рок-группа, видят «храм Сатаны», то мы с вами должны понимать, что вся эта отдающая средневековьем демонология как раз и призвана скрыть главную — социальную — причину неприятия рок-музыки.

Дело в том, что рок в нашей стране — не просто жанр искусства[1]. Рок-культура изначально развивается в тех демократических формах, которые сегодня с огромным трудом утверждаются во всех сферах нашего бытия. Когда все прочие жанры, о которых можно сказать меткими словами Свена Гундлаха — «полифонично помалкивали», рок и бардовское движение (в 80-е годы фактически слившиеся в единой «народной магнитофонной культуре») оставались заповедниками свободы и гласности. И не потому, что рокеры были смелее и честнее других молодых художников. Просто им посчастливилось овладеть неконтролируемыми, независимыми от «канцелярий» средствами массового тиражирования и распространения. Если бы ксерокс стал для нас таким же предметом домашнего обихода, как магнитофон,— будьте уверены, прессу тоже не так просто было бы взять в сусловские рукавицы.

Три кита рок-культуры — «магнитофонная индустрия», система независимого менеджмента и самостоятельная рок-пресса, появившаяся на рубеже 70—80-х годов.

Рок — это самостоятельность в суждениях. Именно поэтому по-прежнему выдаются за «уродливые явления» и машинописные журналы (скажем, «Рок-фронт», «Ухо» или «Урлайт»), и домашние студии независимых от фирмы «Мелодия» звукоинженеров.

На самом деле проблемы рока — это проблемы не эстетики, а гласности и демократии, причем самые что ни на есть злободневные. Все мы помним, как в разгар перестройки опубликованная в «Огоньке» смелая статья В. Яковлева «Контора люберов» вызвала мощную реакцию... против ее автора. Табу на эту тему (черносотенные отряды, собираемые для борьбы с теми, кто «неправильно» мыслит, слушает «не ту» музыку, не так, как «положено», одевается и причесывается) сохраняло силу в течение полугода. Но заткнуть рот рок-музыкантам никто не мог. Ленинградские «ДДТ» и «Объект насмешек», омская

[1] Рок — новый, синтетический жанр, возникший в середине XX века в результате творческого и научно-технического прогресса (как в конце прошлого века возникло кино) и использующий выразительные средства традиционных искусств: музыки, поэзии и театра (шоу), которые образуют единое целое — рок-композицию. Почти непременные ее элементы — «электрическое» звучание, коллективное творчество и особая форма музыкального хэппенинга, концерты с участием зрителей (так называемый «сэйшн»). По происхождению рок — явление фольклорное. (Подробнее см.: «Знание — сила», 1987, № 3.)

Обложка журнала Урлайт
Художник Нина Волкова

«Гражданская оборона», харьковская «ГПД» продолжали называть новоявленных штурмовиков их истинными именами. Точно так же после публикации Нины Андреевой, когда вся пресса, кроме «Московских новостей», хранила позорное молчание, М. Борзыкин из «Телевизора» не стал дожидаться специального указания, статьи в «Правде», чтобы выразить свое отношение к принципиальным продолжателям дела Л. П. Берия. Вот почему, с точки зрения «старой гвардии», рок по-прежнему продукт заговора ЦРУ, «масоно-сионистов» и нечистой силы.

И еще одно замечание к антироковой

мифологии. Оно навеяно выступлением по ЦТ Валентина Распутина. Именитый писатель предъявляет рок-музыкантам всевозможные обвинения, вплоть до самых нелепых: оказывается, если прослушивать записи задом-наперед, услышишь нечто страшно сатанинское! И тут же берет под защиту компанию, именующую себя «Память». Можно только удивляться такой избирательной проницательности В. Распутина: он легко обнаруживает в рок-музыке то, чего в ней никогда не было, но в упор не видит демагогии образца «Берлин-1933», которую И. Сычев и К°, нимало не стесняясь, провозглашают с трибун, записывают на кассеты и печатают на ксероксах в виде листовок (обратите внимание — не задом-наперед и не симпатическими чернилами, а черным по белому!).

Что ж, «если хочешь спрятать лист, надо посадить лес», как замечательно сказал Честертон.

●

Вторая обойма околороковых мифов пущена в обращение без прямого злого умысла — впрочем, от этого они не становятся ближе к истине. Сплошь и рядом рок объявляется частью некой «молодежной субкультуры». И здесь не мешало бы разобраться в терминах. «Субкультура» — это культура определенной группы в определенных обстоятельствах: «блатная», «дембельская», «подъездно-подростковая» и т. п. Очевидно, что с этой точки зрения никакой единой молодежной субкультуры не существует: молодые люди входят в сферу различных субкультур в зависимости от социального положения и обстоятельств жизни, более того — меняют эти субкультуры как стили одежды. И культурная среда, скажем, «центрового мажора» имеет не слишком много точек соприкосновения со средой, в которой живет и с которой отождествляет себя деревенский парень.

Уничижительная приставка «суб» свидетельствует о неполноправном статусе каждой из названных «низовых» культур по сравнению с «большой», «настоящей» культурой народа: и эта иерархия справедлива, поскольку граффити на стенах в подъездах и песни типа «Ты называла меня своим маленьким мальчиком...», как правило, не являются образцами ни изобразительного, ни музыкального, ни поэтического искусства. И тем не менее в сумме своей именно субкультуры составляют современный, живой и развивающийся фольклор, из которого произрастают разнообразные жанры «высокого» искусства, в том числе и рок. Приведу известные примеры: средняя блатная песня — явление явно субкультурное, но блатные песни Высоцкого и Галича завоевали признание огромного количества людей, не имеющих и никогда не имевших отношения к уголовному миру. Точно так же отличаются провинциальные ВИА (исполняющие на танцплощадках песни В. Кузьмина и похожие на них собственные сочинения в блаженной уверенности, что это и есть рок) от Башлачева, «ДДТ», «Чай-Ф», «Алисы», работы которых — настоящее, полноценное искусство, настолько же несомненное в рок-музыке, насколько «Покаяние» и «Легко ли быть молодым?» — несомненные явления советского кинематографа середины 80-х, а «Плаха» и «Ночевала тучка золотая» — явления литературы.

Итак, «молодежная субкультура» — это фикция. Но, к сожалению, молодежная культура и без уничижительной приставки (а то и с воинственной приставкой «контр») тоже остается понятием мифологическим, а не научным. И дело не только в том, что «молодежь» — категория вовсе не монолитная. Дело в том, что на практике молодежной культурой именуют так называемую альтернативную культуру, то есть сформировавшуюся в эпоху «глубочайшего удовлетворения» демократическую альтернативу культуре чиновничьей, официозной.

Но ведь культура официозная — это, строго говоря, и не культура вовсе, а эстетическая проекция общественной патологии — субкультура в полном смысле слова.

А ее альтернатива и есть культура настоящая, народная.

Именно с этой точки зрения мы оцениваем песни Высоцкого, Галича и Башлачева, публицистику «Урлайта», ксерокопированные произведения В. Ерофеева и В. Войновича. А жизнерадостные попевки «про БАМ» или романы А. Иванова — как патологию, существование которой было обеспечено только за счет безжалостного уничтожения всех, кто посягал на бюрократическую монополию.

Здесь нельзя не сказать еще об одном мифе четырех лет перестройки — он связан с крайне неудобоваримым термином «неформальное объединение». Доходит до того, что вполне нормальные молодые люди начинают сами себя называть «неформалами».

А в общественное сознание внедряется весьма странная классификация молодежи: с одной стороны — экзотические, выделяющиеся поведением и внешностью «неформалы» (с ними, как правило, и ассоциируются различные направления рок-культуры), с другой — добропорядочные комсомольские «формалы».

Но помилуйте, ничего подобного в действительности не было и нет! Комсомол уже давно превратился из молодежного союза в министерство по делам молодежи, представляющее не миллионы членов ВЛКСМ (это, если разобраться,— бумажные миллионы), а только вполне равнодушных аппаратчиков. Комсомольцами называют сегодня именно аппаратчиков.

Впрочем, о комсомоле — разговор особый.

Другая сторона проблемы в том, что все люди без исключения (и не только молодежь) по сути дела относятся к тем или иным неформальным объединениям — только способы объединения у них разные. Есть, например, металлисты и есть карьеристы, и если для молодого человека быть металлистом естественно и нестыдно, то карьеристом, извините,— нет. А существуют неформальные объединения и вовсе опасные для здоровья — например, сталинисты и педерасты, которые распространяют опасные заразные заболевания — фашизм и СПИД. Наконец, Л. И. Брежнев, несмотря на преклонный возраст, тоже был лидером неформального объединения (назовем его условно «любители хорошо жить за чужой счет»), отличительными признаками которого были виллы и «мерседесы» для всех членов семьи, вплоть до кошек и собачек. Не правда ли, оригинальные «фенечки» — они почище любых металлических цепей и браслетов выделяют «неформала» среди рядовых советских граждан, получающих, как во время войны, продукты питания по карточкам?

Все названные неряшливые манипуляции с якобы учеными терминами, за которыми не стоит никакого реального содержания, не так уж и безобидны. На этой «теории» базируется активно внедряемое (в том числе и средствами кинематографа) представление о демократической, вневедомственной культуре и социальной организации как о некой экзотике — то есть большая, непростительная ложь и хитроумная реабилитация субкультуры канцелярий. Альтернативу бюрократической монополии в разных сферах жизни осуществляли на самом деле вовсе не мальчики Банананы не от мира сего (вернее, в данном случае — из мира эстрады, из песни Матецкого — Чернавского, непонятно какими узами привязанной Соловьевым к року), а абсолютно нормальные люди, которые и вели себя совершенно естественным образом: старались петь, говорить, поступать по совести, а не по мановению начальственного пальчика. Так ли это «странно»? Так ли это ново?[2] А ведь именно в этом — в естественном стремлении к свободе — и заключается суть и смысл рока в нашей стране, а вовсе не в «хаэре», «прикиде» и «фенечках», которые, слава богу, успели уже тысячу раз поменяться за двадцать лет.

[2] Разве до сих пор не было честных людей на Руси: Аввакум, Ленин, Рютин, Сахаров...

Беседы за рабочим столом

Андрей Хржановский

Другое кино

Беседу ведет Михаил Гуревич

Первый, дипломный фильм Хржановского «Жил-был Козявин» (1966) — сатирический гротеск, социальное кино. Следующая работа — «Стеклянная гармоника» (1968) — уже стремилась в пространство культуры, автор выразительно использовал цитатную поэтику, отважно оперируя образами Босха и ренессансных портретов. Далее последовали притчи — «Шкаф» (1971) и «Бабочка» (1972), дальние подступы к пушкинской теме — «В мире басен» (1973) и «День чудесный» (1975), «английский» сериал — «Чудеса в решете», «Дом, который построил Джек» (1976), «Королевский бутерброд» (1985); знаменитая трилогия по рисункам поэта — «Я к Вам лечу воспоминаньем» (1977), «И с Вами снова я» (1981), «Осень» (1982), — в прошлом году смонтированная в полнометражную картину «Любимое мое время». И, наконец, в 1987-м, — «Пейзаж с можжевельником» — первая часть фильма о Юло Соостере, о судьбе художника. Снова использование «чужих» изобразительных материалов, развитие стилевых открытий «Гармоники» и пушкинских фильмов. Но при этом — и социальное кино во всей его прямоте, созвучное атмосфере времени.

Мы обратились к Андрею Хржановскому, чтобы в диалоге с ним поразмышлять о судьбах нашей мультипликации, ее ближайшей истории и сегодняшнем положении.

Михаил Гуревич. Юрий Норштейн писал: «Я не отношу (во всяком случае, сегодня) мультипликацию к высоким созданиям человека: это не то, вокруг чего ломаются копья. Это не литература и не игровой кинематограф, которые действительно по-настоящему формируют сознание человека. Мультипликация пока еще не стала тем языком, который нужен всем». И добавлял: «Возможно, что ее не научились воспринимать как итог духовных поисков художника».

Последняя оговорка взыскательного мастера существенна. Сегодня ясно, что мультипликация, конечно же, способна «по-настоящему формировать сознание человека». И дело не в ней, а в нас. А мы по-прежнему пишем историю разных искусств по отдельности, почти не пытаясь понять, как осуществляется их драматичное взаимодействие, или того хуже — выдаем за целое часть: например, игровое кино — за весь кинематограф...

Андрей Хржановский. Как-то Ю. М. Лотман сформулировал отношение к искусству как к наиболее полному и совершенному выражению и проявлению бытия. Что, согласитесь, напрочь опровергает главные устои, на коих мы воспитывались: искусство даже в высших своих достижениях считалось чем-то весьма и весьма вторичным по отношению к действительности. А еще меня недавно совершенно восхитили слова С. С. Аверинцева: доступность — еще не компли-

мент в определении искусства, так же как и в определении женщины... Я очень надеюсь, что кинематограф станет, наконец, дифференцированным — и все вкусы будут удовлетворены, и никому не придет в голову возмущаться любителями «искусства для искусства».

М. Гуревич. Что ж, подобная дифференциация пока остается лишь желанной. Вот и под титлом «мультипликация» сосуществуют как будто совсем разные искусства, лишь по странной ошибке, кажется, носящие одно и то же имя. Но беда и в том, что у большинства зрителей, да, увы, и кинематографистов, все еще в почете расхожие образцы. Вот интересный факт. В голосовании на советские «Оскары» один результат был безоговорочно предрешен — «Покаяние». Другой же, по разряду «мультткино»,— напротив, совершенно непредсказуем: «Возвращение блудного попугая». Почему именно этот фильм, а не любой другой из столь же проходных? И не скажешь ведь, что водораздел проходит по пресловутой линии «массовое — элитарное». И уж тем более не по линии «детское — взрослое» или «комическое — серьезное». Вся ваша работа совершенно очевидно лежит во втором, не массовом направлении. Но как она соотносится или хоть просто уживается с первым — вот вопрос...

А. Хржановский. Знаете, сейчас все заняты совершенно некорректными, на мой взгляд, сравнениями — скажем, рока и классической музыки. На самом деле это не различные элементы одной культуры, это две разные культуры. Я как-то совсем не озабочен существованием «иной» мультипликации, как и всего того, что по отношению к моим интересам является другой культурой. К сожалению или нет, но мы, будто инопланетяне, проходим друг мимо друга — как персонажи, не предназначенные для контакта в этом мире.

М. Гуревич. Да, конечно, существуют совсем разные параллельные срезы любого искусства. Но та «мультипликация № 2» — серьезная, художественная, о которой мы собственно печемся и толкуем, почти не входила в оборот даже своего, так сказать, культурного слоя. И тем не менее, за последнее десятилетие она все же сказала нечто существенное. Пусть это осталось полууслышанным — попробуем расслышать постфактум. Как она участвовала в общем кинематографическом хоре?

А. Хржановский. Хор, говорите? Хороший образ. Шеренга за шеренгой, каждая следующая чуть повыше, на специальных подставочках, но все они вместе в виде этакого замечательного архитектурного сооружения помещаются на одной сцене. Так вот, мультипликации на этой сцене места не нашлось. Не могу даже сказать «к сожалению», просто так сложилось. И еще про хор. Мультипликация — это заметки на полях, искусство тех, кто поет соло и чаще всего про себя. Может быть, некоторые при этом могут достойно вписаться в хор...

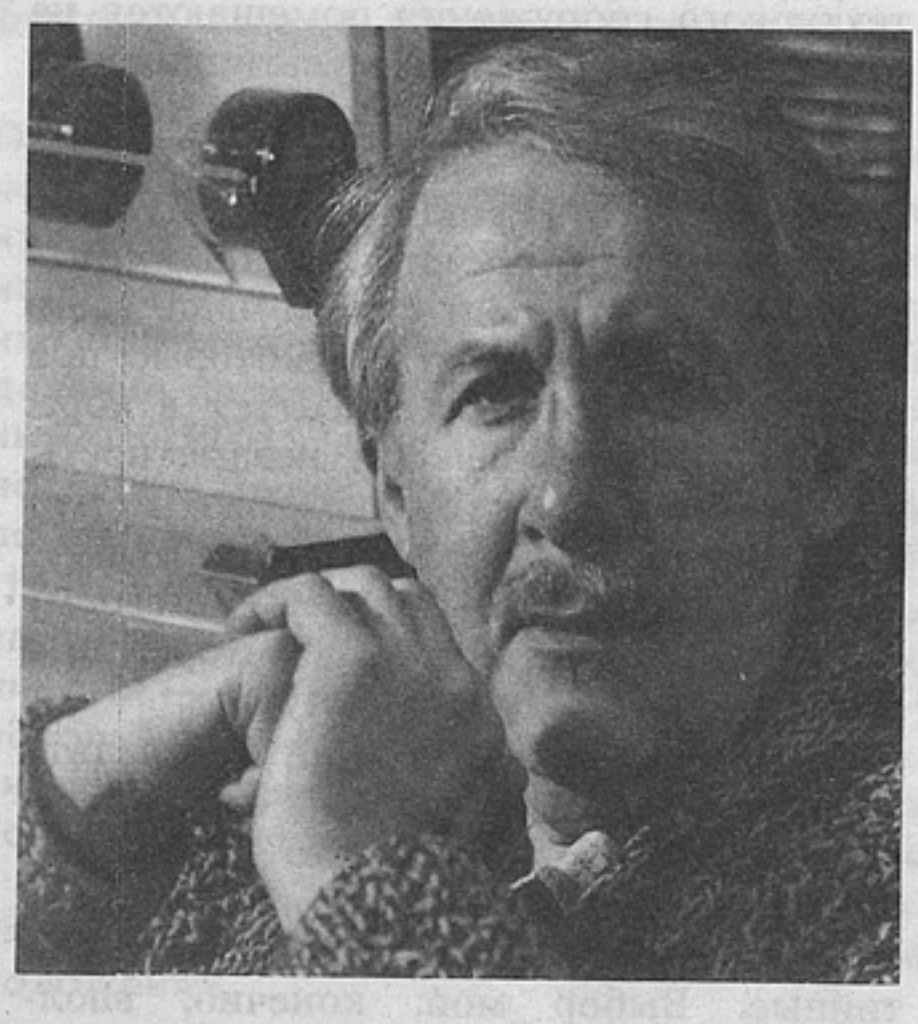
М. Гуревич. Однако и незаметность, уход в подводное течение тоже может быть значимым фактом истории культуры. И молчаливые солисты по-своему участвуют пусть не в общем хоре, но в некоем многоголосье культуры.

С некоторых пор я стал составлять для себя «золотую полку» отечественного мультткино. Не просто первоклассные фильмы, но «первичного», так сказать, значения, содержательно событийные. Выбор мой, конечно, вполне субъективен, да иначе и быть не может. Помимо ваших работ, это еще и фильмы Хитрука «История одного преступления», «Остров» и особенно «Человек в рамке», одновременно с «Козявиным» исследовавший феномен бюрократа; «Балаган» И. Гараниной, «Черно-белое кино» С. Соколова по сценарию В. Славкина, как бы представившее и «прозу сорокалетних», и «новую волну» театральной драматургии; «Небылицы» П. Пярна — абсурдистская игра, выразившая мозаичное сознание современного человечества; «Ночь» дебютанта В. Петкевича в графике черного порошка... (Не менее прочно сидят в памяти сильнейшие классические впечатления: «Органчик» Н. Ходатаева, «Почта» М. Цехановского — старая, 29-го года, и сегодня поражающая авангардностью киноязыка.) Можно бы продолжить, но

самые свежие впечатления пусть отстоятся.

У каждого наверняка свой гамбургский счет. А что для вас было таким общезначимым явлением?

А. Хржановский. В начале 60-х — несомненно «История одного преступления», и «Человек в рамке» — замечательный фильм, но мне трудно о нем говорить, поскольку в самом деле есть перекличка с «Козявиным».



Андрей Хржановский
Фото И. Гневашева

Вообще же говоря, досадно, что наш зритель, да толком и профессионалы, практически не встречаются с мировой мультипликацией. На меня в свое время произвел грандиозное впечатление фильм Иржи Трнки «Рука». Или такие замечательные картины, как "Allegro non troppo", «Желтая подводная лодка»,— попади они на наш экран, думаю, воздействие их было бы заметным. Кстати, когда мы снимали «Гармонику», в наших журналах появились сообщения о «Желтой подводной лодке» — и мы радовались тому, что в разных концах Европы люди одновременно делают сходные по проблематике вещи...

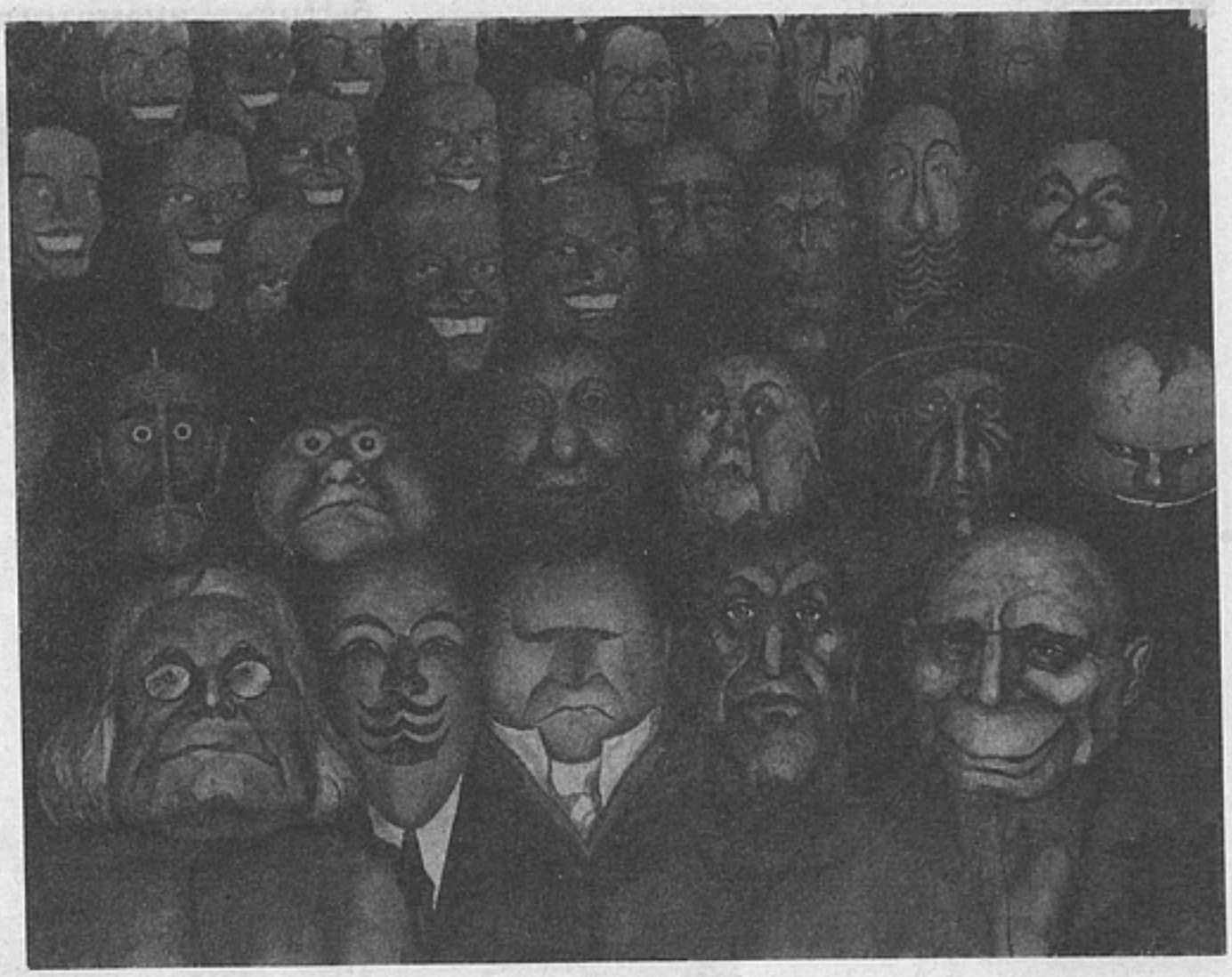
М. Гуревич. В своем списке я наименно не назвал «Сказку сказок». По моим наблюдениям, это единственный за долгие годы фильм, который смог проломить стену узкоклановой аудитории и стал событием для многих. А для меня так просто огромным; и, думаю, эта бессловесная лирическая лента — одно из существеннейших высказываний о времени. Однако вскользь, как бы между делом, о «Сказке сказок» лучше не говорить...

Но вот в прошлом году произошло нечто удивительное: сразу две ленты оказались-таки увиденными и замеченными хотя бы кинообщественностью, стали в ряд сегодняшних явлений всего советского кинематографа. Имею в виду «Завтрак на траве» (по свидетельству очевидцев, жюри критиков Бакинского фестиваля хотело отдать ему первое место) и «Пейзаж с можжевельником». Оба — открытого социального пафоса, но оба нетривиальны и сложны по стилю, развивают языковые возможности, намеченные много ранее; то есть не слишком демократично-открыты для восприятия. Понять бы, почему именно эти фильмы осуществили такой долгожданный прорыв...

А. Хржановский. Знаете, кино — в общем-то, искусство очень конформистское, как ни странно! Вроде бы оно так еще молодо и располагает такими колоссальными возможностями... Но люди, которые в нем работают и имеют дело с самой массовой аудиторией, очень уж настроены на то, чтобы приладиться к этой самой аудитории. Но иногда в ком-то из нас срабатывает дух противоречия... или возмущения самим ходом жизни (не только нашей, особенной, во всем ее социально-историческом трагизме, но вообще — устройством человеческого существования, стремящегося к максимальной рутинности), прорывается какой-то невольной судорогой. Возникает невыносимая потребность воткнуть палку в муравейник, потревожить покой сограждан, крикнуть вслед за Гоголем: «Соотечественники, страшно!..» И это ощущение становится таким подробным и прочувствованным, что и посыл, и сама фактура твоей работы как-то воспроиз-

водят изначальную судорогу — и тогда, наверное, кого-то это задевает...

А с другой стороны... Вот вам еще один косвенный пример. Вчера я посмотрел отрывок из одной новой работы. Это игровой фильм, его герой — мерзавец из лагерных людей, не из жертв, из палачей. По внешним данным — ну просто вершина так называемого перестроечного кино! Но почему-то все вызвало во мне откровенно негативную реакцию. Ибо



Эскиз к фильму «Стеклянная гармоника»

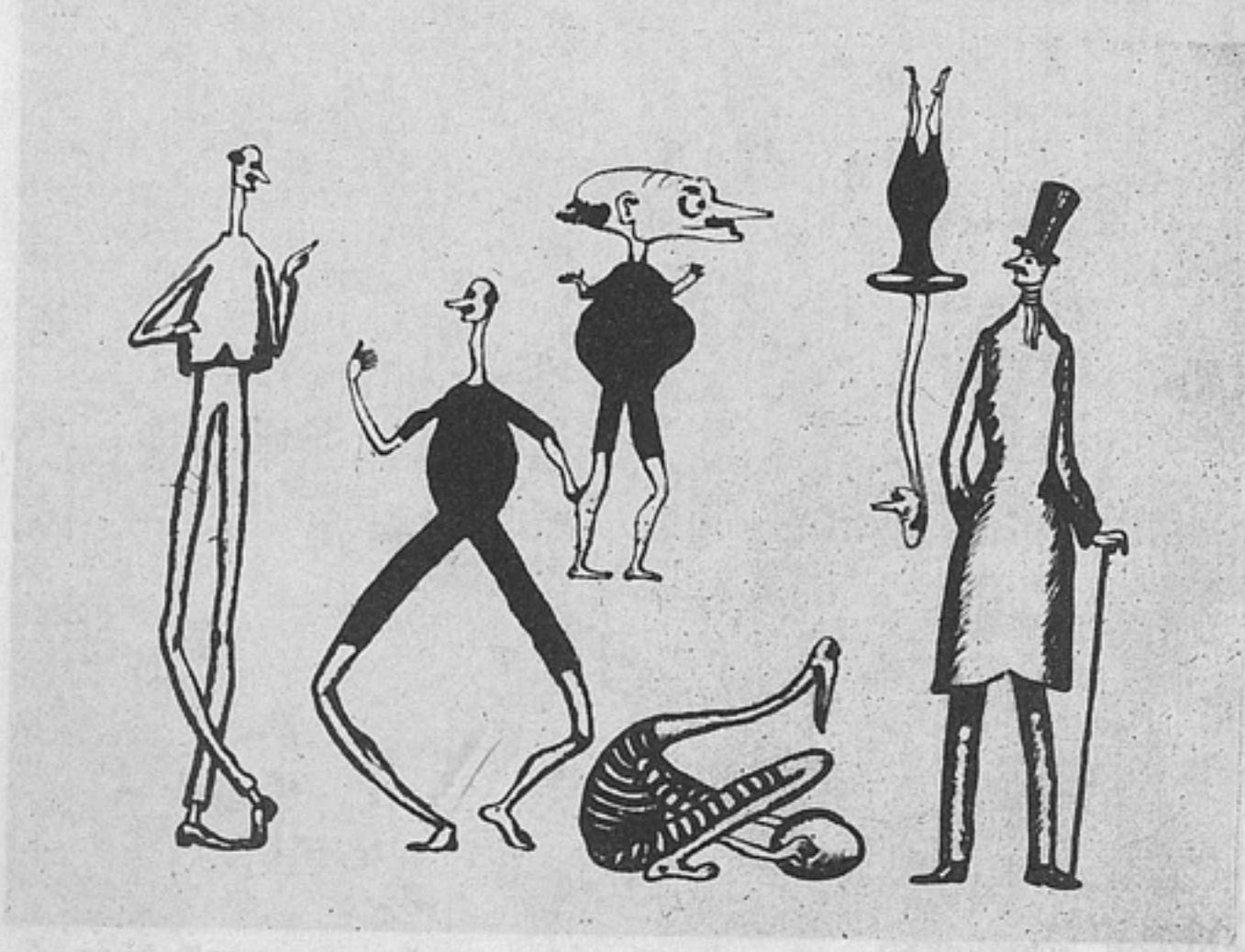
сделано теми же неинтеллигентными, грубыми средствами, на которых строилась и сталинская «культура», истинную культуру истребившая как класс... Я хотел бы надеяться, что когда-нибудь одно от другого мы станем отличать уже по языку, что зритель будет воспринимать язык произведения искусства как важнейшую характеристику его содержания.

М. Гуревич. Ну, в мультипликации так и происходит — с неизбежностью. Она, казалось бы, демократично-общедоступная, требует очень индивидуального восприятия — и отбирает своего зрителя. Вопрос языка выдвинут здесь на первый план; и содержательная новизна очень тесно сопряжена с формальной.

А. Хржановский. Я думаю, вы несколько преувеличиваете. И вряд ли найдется по-настоящему большое произведение любого искусства, где бы не наличествовали формальные стилевые завоевания... Для меня, впрочем, вопрос формы тоже чрезвычайно важен. Если вещь не вылеплена в отчетливую форму, я не воспринимаю благие побуждения автора, его концепцию. Более того, боюсь, они имеют шанс оказаться профанированными. И ведь как раз бесформенность в искусстве и в самой жизни у нас долго и планомерно культивировалась. Но здесь, правда, возникает роковой и вечный вопрос: что же есть форма? У нас всех, увы, чаще всего разные об этом представления... Вот, кстати, любопытный момент, связанный с «Пейзажем...» — его ведь многие не признают картиной собственно мультипликационной. Вернее, даже не очень вдаются в обсуждение этой проблемы. Недавно мне сообщили, что американцы отобрали для какого-то фестиваля ряд наших документальных лент, и среди них оказался «Пейзаж...». Что ж, возможно, когда-нибудь и произойдет стирание всех формальных границ... Говорю это не к тому,

что хочу со своей мультипликацией примазаться к другим видам кинематографа, а потому что в будущем, возможно, мы и возьмем отдельные их достижения в свою хорошую компанию...

М. Гуревич. К «Пейзажу...» у меня довольно сложное отношение, при всем уважении, даже восхищении. Чересчур «универсален», по-моему, прием и ваша вера в него; резкие стыки разнородных пластов дают порой незапланированные эффекты.



«Пейзаж с можжевельником»

Но именно противоречивостью эта работа мне представляется интересной и плодотворной. Удивительны тут, скажем, зрительные рифмы натурного и живописного ряда. Вы как будто ищете в реальных эстонских пейзажах то, что могло быть импульсом для соостеровских картин, а в итоге снимаете натуру почти как абстрактную композицию, ритмически или цветово организованную. И странным образом стирается грань между изображением фотографическим и просто графическим (или живописным), они готовы поменяться местами или раствориться друг в друге. Анимация картин — что это? — шутейно дерзкий перевод станкового искусства в экранное — или особый способ вглядывания, динамического исследования? Ведь это в большой степени именно исследовательский, искусствоведческий фильм (как и ваши пушкинские). И портретный, и публицистический, и лирический... И еще, можно сказать, теоретический, размышляющий о границах и назначении мультипликации. Быть может, она в своем развитии, языковом и тематическом, дошла как раз до того рубежа, когда начинает казаться формой инобытия кинематографа? Не случайно столь распространились в мультипликации киноколлажные опыты, работа с натуральными фактурами, преображенная фотография или ее имитация в рисунках...

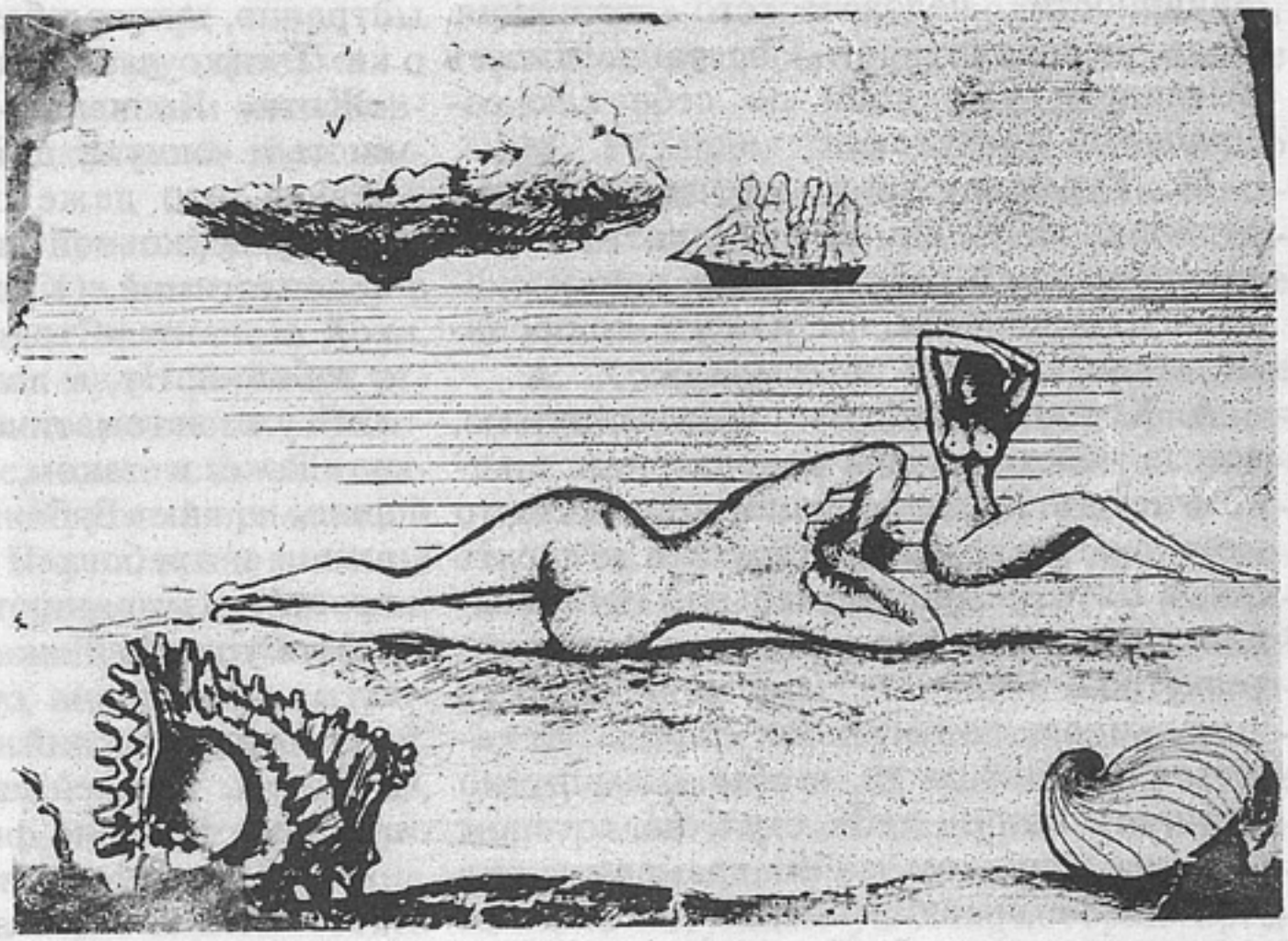
Позволю себе суждение по аналогии — отступление о театре кукол, в котором происходили сходные вещи. Актер выходил из-за ширмы, работал с куклой в «открытом приеме», потом становился ее равноправным партнером, потом вовсе бросал ее и надевал маску или растворялся в сверхактивной сценографии... Появился некий род синтетического театра, и в какой-то миг показалось, что это сейчас и есть «театр театра», пробующий на ощупь его границы и возможности. Правда, расплачивающийся за

авангардную роль потерей лица, утратой традиционной специфики. Пик этих поисков сейчас сменился очередным кризисом, но их влияние отчетливо сказывается на характере современного театра.

Не работала ли подобным образом и мультипликация, не являлась ли неким ферментом развития для всего остального кино? И как тут быть с пресловутой социальностью — благом она была для анимации той поры или бременем? Не

циальный аспект биографии и творчества героя.

М. Гуревич. И совершенно естественно, что едва ли не в центре стоит извечная российская коллизия Поэт и Власть, которая сопрягается с важнейшей, на мой взгляд, коллизией — поэт и его предназначение. И речь идет о художнике как об авторе своей судьбы, о законах достойного творческого поведения. Здесь тоже нельзя не увидеть ответов на вопросы современности.



«Пейзаж с можжевельником»

случайно ведь социальными были только ваши первая и последняя работы. А все остальное — уход от прямой речи, использование эзопова языка, так характерного для искусства 70-х годов?

А. Хржановский. Мои фильмы всегда были социальными. Другое дело, что эта их социальность была уведена в подтекст, не была выражена впрямую. Социальное начало в моих фильмах присутствовало в разных вариациях: от пародийных, окрашенных легкой акварельной иронией, до мрачно-саркастических. Да и как обойтись без социальности, скажем, в пушкинских фильмах? Ведь и сам герой моего повествования был насквозь пронизан этим сюжетом. И даже в лирических эпизодах присутствовал со-

Уход в классику в застойные годы (или хоть в ту же пушкинистику), характерный для многих гуманитариев и художников, вряд ли надо расценивать лишь как внутреннюю эмиграцию. Пушкин помогал решать сегодняшние духовные проблемы. Была внутренняя необходимость взглянуть на современность через призму традиции, культуры иной эпохи. Это уже было в «Гармонике», а в пушкинских фильмах достигло апогея. Ведь в них не просто забавно анимировались рисунки поэта, но исследовался феномен пушкинской рукописи, а сквозь нее — творческое поведение и сама жизнь, и ваши личные, пусть из рукописного материала вылепленные, версии произведений, их прочтения, по-

рой свежие до дерзости. Двойной, тройной преломляющий фильтр; какое-то намеренное усложнение собственной речи...

А. Хржановский. Я не считаю, что это усложнение; я искал возможность обогатить текст — не пушкинский, разумеется, — кинематографический. Работу над пушкинскими фильмами, которая выпала на конец 70-х — начало 80-х, я считаю не только вполне уместной, но и весьма актуальной в контексте истребления культуры, интеллигентности и неординарности человеческого сознания. Ведь неординарность, нестандартность выглядели уже сами по себе как социальный поступок.

М. Гуревич. Хочу спросить, осуществились ли вы сами за двадцать лет доперестроечной работы? Или рамки оказались слишком тесны, или что-то пропало втуне?

А. Хржановский. В принципе, думаю, всегда работал в том направлении, в каком хотел. Хотя, конечно же, на что-то можно и нужно было потратить не десять лет, а пять — при нормальной организации труда. Удивительное наше расточительство... Плюс выдающиеся старания чиновников, получающих зарплату, кажется, именно за то, чтобы ежеминутно выбивать из-под тебя стул, на котором сидишь. Слишком много времени и сил уходило на преодоление, на доказательство того, что для тебя очевидно. Существует, например, резолюция Д. Орлова (тогдашнего главного редактора Главной сценарной редакционной коллегии Госкино СССР) на сценарий первого еще пушкинского фильма: «Работу не считать целесообразной, поскольку она не соответствует специфике мультипликации». Надо было потратить массу усилий, чтобы сие мнение опровергнуть. И каждую следующую часть приходилось пробивать с новой дозаправкой двигателей, а задуманы-то были пушкинские фильмы как единая большая работа... Но, знаете, вот Эрдман еще говаривал: «Если мои пьесы не идут, значит, они написаны недостаточно талантливо». Конечно, он говорил это с большим перехлестом, мы-то знаем, почему не шли его пьесы. И тем не менее: если кому-то из нас что-то не удавалось под внешним давлением — сделаем скидку и на то, что недостаточно страстно хотелось... Я всегда считал, что никакая цензура не может окончательно и навсегда подавить действительно мощный замысел — так или иначе, рано или поздно он пробивается.

М. Гуревич. У вас-то были отнюдь не идиллические отношения с руководством. Едва ли не каждый фильм выходил со скрипом, как минимум.

А. Хржановский. Первый, как ни странно, прошел без сучка, без задоринки. Только название поправили, было — «Житие Козявина». Но, видимо, ненависть к «опиуму для народа» была столь велика, что даже словесная отсылка к жанру церковной литературы выглядела недопустимой. (Кстати, был позже и такой вариант: «Странник, который всегда с тобой».) Ну, а потом ко мне придирались уже автоматически. Вы не поверите, но даже в таком ангельски невинном фильме, как «Бабочка», нашли некие аллюзии и требовали поправок — думаю, просто «из принципа».

М. Гуревич. Тяжелее всех, надо полагать, сложилась судьба «Гармоники».

А. Хржановский. Она была запрещена — и, должен сказать, изысканным образом. Вначале фильм просто не приняли в Госкино, завернув для поправок. Последние свелись в основном к изобретению вступительных титров о «разобщенности и произволе, царящем в современном буржуазном обществе», удивительно нелепых. Но цензуру они вроде бы вполне устроили. Этого оказалось достаточным для финансовых отчетов, но не для того, чтобы фильм вышел на экраны. Разрешительное удостоверение было выдано, но последовало распоряжение картину не тиражировать. Фильм есть, но его и нет, вроде как «арестант секретный, фигуры не имеет». А вскоре меня вызывает тогдашний директор студии Вальков и говорит: «Хочу вас официально предупредить, что показ фильма является преступлением, так как разрешительное удостоверение аннулировано». Я отправился в прокатную контору, где мне тоже официально показали при-

каз, в коем значилось: разрешительное удостоверение аннулировать на основании отсутствия тиража. Таким образом, круг замкнулся, и левая рука, никогда не знающая, что делает правая, тем не менее ее радостно пожала... Между тем студийную копию однажды вытащили на задний двор и разрубили топором, о чем был составлен акт, подписанный тремя рубаками. Запрет продолжался до прошлого года, когда конфликтная комиссия союза реабилитировала фильм. Сейчас тиража пока нет, мне еще предстоит выпускать картину на экран; хотел бы приурочить это к выходу фильма о Соостере, который был одним из основных создателей «Стеклянной гармоники».

М. Гуревич. А мы тут толкуем, почему-де у мультипликации нет откликов в широких кругах общественности!.. Хотя, собственно, полочных мультфильмов, насколько я знаю, было немного: «Человек в рамке», еще, кажется, «Пигмалион» А. Буровса, «Круглый ли земной шар?» — дебют П. Пярна, резкая сатира М. Саралидзе «Ступеньки»... Или они имели лишь ограниченный прокат, республиканский?.. Что, впрочем, тоже почти исключало контакт с аудиторией.

А ваш собственный уход в сторону, в специфическую английско-детскую юмористику был вынужденным?

А. Хржановский. Как вам сказать?.. Эта работа доставляла мне много радости. Не только потому, что я люблю английский юмор. Мне хотелось рассмотреть мир абсурда как наш родной мир. Живя в действительности, доведенной почти до абсурда, пытался дать ей косвенный, гротесковый комментарий. Прошу не путать с тем, что мы привыкли называть аллюзиями. Но если анализировать с ваших позиций, то, может быть, самым любопытным и показательным будет фильм «В мире басен». Тот же Д. Орлов сразу рассмотрел «нежелательные подтексты», действительно в фильме запрограммированные. Но дело было еще в том, что Крылов — классик без кавычек. А у нас сложился прочный канон охранительского прилизывания классики. Как же хватало у иных изворотливости называть Гоголя и Щедрина нашими величайшими писателями и фактически вытравлять из народного сознания суть их прозрений! То же и с Крыловым: он превратился в описанную еще Достоевским статую в Летнем саду — для детских игр вокруг... В этом фильме я хотел показать, как может «работать» классика, сколько живого, нужного нам, сегодняшнего она в себе таит...

М. Гуревич. Под занавес спрошу о том, с чего можно бы и начинать: почему вы, получив нормальное режиссерское образование, всю жизнь работаете в анимации?

А. Хржановский. Есть определенная форма высказывания, для тебя органичная. То, что она совмещается с существованием в мире замечательного искусства мультипликации, для меня просто большое благо. Ведь это — максимальное число возможных манипуляций на кратчайшем отрезке фильма. Всяческих, любых — чувственных, смысловых, ритмических. И еще — отсутствие натуралистической фактуры. Меня в искусстве всегда коробит ее избыток. Вернее, те натужные усилия, которые предпринимаются для воссоздания некоей якобы натуральной фактуры, ситуации, эмоции... Чаще всего это кончается весьма убогим натурализмом.

Сложнее всего определить простые вещи. Больше хотелось бы услышать об этом со стороны, но сам я так сформулировал для себя то правило, тот внутренний закон, которому подчиняется моя работа: делай то, что кроме тебя никто не сделает. То, что другому просто не придет в голову или заранее покажется невозможным. А тебя кокнуло, как говорил Сухово-Кобылин,— и все тут...

Лаборатория

Г. Алейников

Блеск и нищета индустрии параллельных грез

В этом молодежном выпуске журнала мы решили уделить особое внимание параллельному кино как наиболее загадочному явлению сегодняшнего кинематографа. Слухи о существовании параллельного кино ходят уже давно, но сейчас они получили широкое распространение и кажутся тем более интригующими, что предмет как был, так и остается вне поля зрения: мало кто даже среди кинематографистов-профессионалов знаком с произведениями, творческими установками, художественными устремлениями лидеров подспудно возникшего нового кинотечения.

Но параллельные, как известно, все-таки сходятся. Недавно в объединении «Дебют» на «Мосфильме» приступили к съемкам картины известные «параллельщики» — братья Игорь и Глеб Алейниковы. Довольно активно идет скрытое, опосредованное воздействие кинематографических неформалов на Большое кино.

Что же такое параллельное кино? Ответ на этот вопрос мы попытались дать пока в двух ракурсах.

Информацию о том, кто есть кто в параллельном кино, содержит статья Г. Алейникова «Блеск и нищета индустрии параллельных грез». Приобщить к интеллектуальной жизни «параллельщиков» призвана примерная модель их теоретического органа — журнала СИНЕ ФАНТОМ, публикации из которого мы даем в подборке «Журнал в журнале».

Статью, анализирующую это внутренне противоречивое и далеко не во всем вызывающее энтузиазм кинематографическое явление, редакция «ИК» планирует опубликовать в одном из ближайших номеров. А пока — оговаривает свое неоднозначное отношение к публикуемым материалам.

Что же все-таки такое — параллельное кино? Кто в СССР им занимается? Попытаюсь ответить на эти вопросы просто и доступно. Всякий советский гражданин имеет полное право знать о новом кинотечении, чтобы после тяжелого трудового дня его посещала перед сном гордая мысль: «И у нас есть параллельное кино...» И пусть сограждане видят светлые сны, которые являются самой демократичной формой параллельного кино в мире.

●

Теперь самое общее определение: параллельное кино — это кино, которое снимается вне системы корпоративного или государственного кинопроизводства,

на средства режиссеров или меценатов. Часто такое кино называют «независимым». Идея независимого кинематографа родилась в 20-е годы, она связана с деятельностью авторов французского и немецкого «Авангарда». В 1929 году в Швейцарии состоялся I Международный конгресс деятелей независимого кино, в работе которого приняли участие такие известные кинематографисты, как Сергей Эйзенштейн, Бела Балаш, Георг Вильгельм Пабст, Ханс Рихтер, Вальтер Рутман, Леон Муссинак.

В 60-е годы с освоением шестнадцатимиллиметровой кинотехники параллельное кино получило широкое распространение по всему миру. Самые известные группы независимых кинематографистов работали в Нью-Йорке, Сан-Франциско, Загребе и других городах.

В СССР, стране с абсолютной государственной монополией на кинопроизводство и прокат, параллельное кино вплоть до 80-х годов не существовало как единое движение, хотя отдельные авторы индивидуального кино создавали фильмы, явно выходящие из разряда любительских.

●

Теперь немного истории. У нас рождение параллельного кино как системы связано с деятельностью трех человек: Игоря Алейникова, Евгения Юфита и Бориса Юхананова. До 1987 года их аудитория ограничивалась средой художников, литераторов, музыкантов, развивавшихся в русле «андерграундной» культуры. Частью «андерграунда» было и параллельное кино. Такой социальный статус обусловливал и эстетику. Являясь фактически единственной (кроме эмиграции) альтернативой заидеологизированной официальной культуре, андерграунд постепенно стал собственно национальной культурой и поэтому ни в коем случае не является синонимом слову «авангард». Как всякая истинная культура, андерграунд существовал на преемственности культурных традиций, на реализации взаимосвязи «учитель — ученик».

В связи с изменениями в обществе художники, музыканты, поэты вышли из подполья. Режиссеры параллельного кино остались в одиночестве. Ведь кино, как известно, не только творчество, но и производство, и мало получить свободу творчества, нужны материальные средства, чтобы ее реализовать в условиях государственной монополии на кинопроизводство; независимые авторы ни таких средств, ни, следовательно, свободы творить обрести не могли. Оставалось либо исчезнуть, либо установить новый статус. Выбрали второй путь, и началась своеобразная кинополитическая деятельность. Светлые умы параллельного кино нашли единственно правильное решение — стали заниматься социальным мифотворчеством. И за два последних года родился миф о параллельном кино. Подчеркиваю, что на данном этапе параллельное кино существует именно как *социальный миф,* при этом оно имеет аудиторию, снимается большое количество фильмов, и число его авторов растет. Миф постепенно обрастает плотью — это закон. Миф имеет огромную социальную силу.

Конечно, средства и технология по-прежнему минимальны. Создать независимые студии невозможно. Самые большие проблемы: синхронный звук и качественная пленка.

В средствах массовой информации проскальзывают мнения, что параллельное кино должно существовать параллельно. Некоторым непонятно: почему деятели параллельного кино принимают участие в телевизионных передачах, печатают статьи в официальных журналах, получают официальные постановки. Возможно, здесь отсутствует понимание того, что параллельное кино уже не является подпольным. Мы объясняем свое «поведение» просто. Сотрудничаем со средствами массовой информации, потому что нам это предлагают, а мы рады контакту. Контакт — это выход на аудиторию. Что касается официальных постановок, то это дело каждого автора. Здесь путают понятие «независимый режиссер» с понятием «независимая киносистема». Оттого, что независимый режиссер будет работать

в официальной киносистеме, независимая киносистема не исчезнет, как и не исчезнет официальная, если официальный режиссер начнет независимую деятельность. Параллельное кино не разделяет киномир, а расширяет его.

Фактическое рождение параллельного кино датируется 1987 годом, когда на средства авторов в машинописном варианте начал издаваться независимый киножурнал СИНЕ ФАНТОМ. Журнал примечателен тем, что его редакцию составляют в основном режиссеры параллельного кино, которые вместе с критиками публикуют здесь собственные тексты. Редакция считает, что практика и критика кино должны сосуществовать для взаимообогащения, что критика — это вид творчества, равный по значимости практике.

Также в задачи журнала входит восполнение пробелов советской кинопечати в освещении и осмыслении мирового кинопроцесса. Журнал не замыкается в специфичной области параллельного кино, он охотно предоставляет свои страницы кинокритикам, анализирующим традиционный кинематограф преимущественно с помощью нетрадиционной методики. Публикуются оригинальные материалы, посвященные творчеству Фасбиндера, Штрауба, Сокурова, Германа, Тарковского. Предметом пристального внимания журнала является видеоискусство, включающее экспериментальное бытовое видео, видеоарт, видеоинстоляции и видеоакции[1]. Журнал стремится, чтобы тексты помимо информационной и научной нагрузки имели законченную художественную форму. Журнал занимается разработкой новых стилей, жанров и структур.

●

Теперь о режиссерах, занимающихся параллельным кино в СССР. Пишу только о представителях Ленинграда и Москвы, так как их творчество хорошо знаю.

Начну с Ленинграда — своеобразной столицы параллельного кино. Первыми назову три имени: Евгений Юфит, Олег Котельников, Евгений Кондратьев. На мой взгляд, они обладают общей культурной платформой. Все трое сформировались в среде ленинградского культурного андерграунда, в сфере музыкантов и живописцев. Как мне представляется, большое влияние оказала на них ленинградская рок-культура, вернее, ее панк-составляющая. Оттуда в их фильмы пришли эпатаж, атрибутика рок-концертов (идиотский грим, вызывающие костюмы), сама музыка, манера поведения актеров. Надо заметить, что эти режиссеры также активно занимаются музыкой и в свою очередь влияют на музыкантов. Они занимаются и живописью. Котельников вообще больше известен как один из лидеров ленинградских «новых диких». Близки им также «новая волна» и «свободная фигурация»[2].

Евгений Юфит. Двадцать восемь лет, родился и вырос в Ленинграде. Лидер киногруппы «Мжалалафильм». Свое творчество он определяет термином «некрореализм». С 1982 по 1984 год занимался постановочной фотографией, в сфере его внимания были некрореалистические сюжеты: массовые драки, убийства, самоубийства, бытовой травматизм. Большое влияние на Юфита оказало увлечение судебной медициной, где наглядными пособиями служат патологоанатомические атласы. С 1984 года Юфит занимается кинематографом, где идеи некрореализма ожили и пришли в движение.

Два первых фильма Юфита «Санитары-оборотни» и «Лесоруб» сняты на просроченной пленке, в связи с чем качество фильмов «ужасно». Но в свете некрореализма и присущего Юфиту «черного юмора» это оправдано. Вообще,

[1] Видеоарт — видеозаставки, видеоклипы; видеоинстоляции — художественное освоение пространства с помощью видеомониторов; видеоакции — представление с использованием видеотехники.

[2] «Новая волна», «свободная фигурация» — направления в современной живописи.

по моему мнению, некрореализм — интерпретация мифа о смерти кино в контексте советского киноискусства. Но поскольку Евгений Юфит — режиссер и человек — оставался живым, ему пришлось искать выход, а точнее, понять — есть ли жизнь после смерти? Идеалистическая трактовка инобытия его, по-видимому, не устроила. Он, как истинный материалист, обратился к человеческому телу и заметил, что после смерти оно подвергается ряду метаморфоз. На свет появилась песенка из кинофильма «Лесоруб»:

> Наши трупы пожирают разжиревшие жуки,
> После смерти наступает жизнь что надо, мужики!

Образно говоря, Юфит перенес метаморфозы трупных изменений человеческого тела на тело киноискусства: полуразложившаяся пленка, небрежный монтаж, герои — либо трупы, либо самоубийцы, либо полуживые люди. Полный маразм, бесконечные идеологические битвы, снятые в убыстренном темпе, когда не различить «наших» и «ваших», а в итоге вкрадывается подозрение, что это просто мужчины кувыркаются и резвятся «за соседней деревушкой», как поется в той же песенке.

Из интервью Юфита журналу СИНЕ ФАНТОМ:

Юфит. ...Первые съемки мы провели в большом многолюдном дворе в центре Ленинграда, инсценировав драку на помойке. Снимали мы недолго, через двадцать минут меня, поскольку я держал кинокамеру, отконвоировали в ближайшее отделение милиции. Там выдвинули обвинение чуть ли не в шпионаже и, решив, что это дело не в их компетенции, переправили в РУВД, где меня мурыжили целую неделю, пока проявлялись пленки.

Но, просмотрев материал и не обнаружив там ничего, кроме крайнего маразма, отпустили, посоветовав больше этим не заниматься. Я же не внял советам и на следующий день преспокойно продолжал съемки.

СИНЕ ФАНТОМ. Что из отечественной культуры оказало на вас наибольшее влияние?

Юфит. Отечественное кино не оказало на меня никакого влияния, исключение можно сделать, пожалуй, для фильма К. Микаберидзе «Моя бабушка», но это, скорее, интернациональное произведение. Непосредственное влияние оказали фильмы французского авангарда 20-х годов — «Андалузский пес», «Золотой век» Л. Бунюэля и «Раковина и священник» Ж. Дюлак.

Влияние раннего Бунюэля особенно заметно в третьем фильме Юфита — «Весна». В этой картине Юфит стал уделять большее внимание построению кадра, монтажу, фактуре изображения. Он отказался от ускоренного темпа съемки. Своим появлением фильм «Весна» ознаменовал начало нового этапа в творчестве Юфита. Доминирующим стало состояние подавленности, ожидания. Смех если и возникает, то его уже не назовешь беззаботным.

Среди сподвижников Юфита надо выделить Андрея Мертвого, талантливого актера и режиссера, соавтора фильма «Весна».

Олег Котельников. Тридцать лет. Художник. Занимается мультипликацией. Наибольшее влияние на него оказали Херинг и Уорхол. Поскольку над мультфильмами обычно работают несколько художников, назвавших свою группу «Северный полюс» (кроме Котельникова это А. Медведев, А. Овчинников, Е. Кондратьев, братья Инал), в данном случае можно говорить только о коллективном авторстве.

Стиль работы «Северного полюса» прост: встречаются художники и делают кино. Первым произведением группы считается мультфильм Котельникова и Медведева, нарисованный фломастерами на прозрачной кинопленке, то есть без применения съемочной техники. Мультипликации, сделанные при помощи съемочной аппаратуры, представляют собой интерпретации живописных идей «новых диких». При этом используется самый разнообразный материал: коллажируемые вырезки из газет и журналов, пластелин, песок, различные попавшие под руку предметы. Существует и игровой фильм — «Сторонник Ольфа», который снят в коммунальной квартире. Его безумное действие разворачивается среди трупов и полутрупов и тем самым отвечает требованиям некрореализма.

Но этот фильм в отличие от фильмов Юфита включает проработку эмульсии кинопленки острыми предметами и красителями. Перед зрителем возникают как бы два мира: реальный и нарисованный. Но это не просто формальный изыск, поскольку миры эти то дублируют друг друга, то вступают в конфликт, то дополняют друг друга, то существуют абсолютно независимо. Часто мультипликация используется для заставки к художественным лентам. Так это сделано в фильмах Кондратьева «Комета Галея», «Нанайнана», «Я забыл, дебил...I», в «Лесорубе» Евгения Юфита. В сотрудничестве с музыкантами из рок-группы «Игры» группой «Северный полюс» создан видеоклип.

Евгений Кондратьев (Дебил). Тридцать лет. Самая загадочная фигура в параллельном кино. Заниматься кинематографом начал еще до приезда в Ленинград, в городе Черногорске. В 1984 году вошел в группу «Мжалала-фильм».

Используя идеи некрореализма, снял несколько фильмов: «Труд и голод», «Нанайнана», «Я забыл, дебил...I». В отличие от фильмов Юфита, тяготеющих к длинным планам, большим массовкам, к постановочным эффектам, приближенным к некрореальности патологоанатомических атласов, Кондратьев в первых работах использовал быстрый монтаж, близкий по форме к клипам, символику, лишенную смысла, отчего некрореальность фильма приобретала довольно условный характер. Эти фильмы воздействуют не столько сюжетными, сколько монтажными построениями.

Этапным для Кондратьева стал трехминутный фильм «Я забыл, дебил...II». Впервые в ленинградском параллельном кино обнаружилась концепция. Фильм начинает ряд титров, повествующих о том, что «мальчик из пионерлагеря, согласившись сниматься в кино, уехал с дядями на автобусе, и больше мальчика никто не видел». После титров следуют несколько пейзажей, человек, идущий на камеру и вдруг исчезающий, и в конце фильма — чернота оконного проема. После титров у зрителя наступает состояние ожидания, и он внимательно всматривается в банально снятые кадры, в непонятного человека. Зрителю ясно, что ничего не произойдет, но глаза не могут оторваться от экрана. Смысловая кульминация фильма возникает в той точке, где титры соединяются с пейзажем. Кондратьев как бы наглядно продемонстрировал здесь изначальную силу наивного люмьеровского кинематографа, в котором доминировало необъяснимое желание увидеть жизнь отраженной в кино, желание уйти, как тот смелый мальчик-пионер, в иллюзорный экранный мир.

Сейчас Кондратьев полностью отошел от некрореализма и разрабатывает теорию вертикального и неправильного кино.

Из письма Кондратьева: «Авторы, мне кажется, бьются в общих, придуманных ими рамках дозволенного. А иллюзия беспредельна. Мечта всех сюрреалистов была создать иллюзию, но они пользовались традиционным языком, с помощью монтажа и построения кадра». Кондратьев же стремится к эффекту, когда «кадр заканчивается, начинается следующий, и...!!! *Зритель* не может понять — видел он на экране только что *это* или *ему показалось*». Кондратьев пытается вернуться к первоистокам кино, не опасаясь примитивизма. Он предлагает обращать внимание на такие явления, как вертикальное движение пленки в камере, при том, что съемка чаще всего ведется движением горизонтальным, иными словами, заглянуть в подсознание кинопроцесса, в то, что обычно не осмысливается режиссерами, а принимается как данность. Своим ученикам-тинэйджерам Кондратьев сначала дает прозрачную и черную кинопленку и предлагает делать фильмы без съемочной аппаратуры при помощи острых предметов и красителей, акцентируя внимание на том, что для киносеанса важнее проектор, чем камера. И только после освоения этих азов ребята начинают работать со съемочной аппаратурой.

Идею вертикальности и неправильности Кондратьев начал воплощать в филь-

ме «Образование кино. Часть I. Горизонтальный примитивизм». Феномен фильма в том, что он, обучая зрителя основам кино, в то же время является процессом обучения для самого автора.

Фильмы «Огонь в природе» и «Грезы» уже не представляется возможным описать традиционным критическим языком.

О ленинградской группе «Че-паев» лучше всего расскажут сами ее создатели. Воспользуюсь цитатами из выпущенного ими буклета: «Ленинградская киногруппа «Че-паев» была организована весной 1988 года как творческая лаборатория Всемирного общества «Чапаев». Своей задачей киногруппа поставила теоретические исследования в области современной киномифологии, а также практическую пропаганду тотальной чапаевской идеи. Главные направления деятельности киногруппы отразились в ее названии, объединяющем имена двух величайших фигур героического пантеона — Эрнесто Че Гевары и В. И. Чапаева. Художественная манера киногруппы сформировалась непосредственно под влиянием ленинградского «нового кино»[3], особенно таких его представителей, как Евгений Кондратьев, Евгений Юфит и Андрей Мертвый. Большое влияние оказала на нее и концепция единого героического времени, разработанная теоретиком искусства Ольгой Лепестковой[4].

Группой поставлены фильмы: «Пьянству — бой!», «Подарок одинокому москвичу», «Битва за флот», «Подробности оледенения», «Симметричное кино», «Движение», «Чапаев».

Как пишет в своей статье Алексей Феоктистов: «Киногруппа «Че-паев» предлагает концепцию истинного марксистско-ленинского кино, поскольку всеобщее улучшение подлинной реальности автоматически подразумевает тотальное улучшение социального индивидуума. Практически мы предлагаем улучшение общественного сознания посредством кино».

Помимо названных О. Лепестковой и А. Феоктистова в киногруппу входит Махмуд Пижамский, а также тесно сотрудничают поэт Кирилл Случайный и композитор Захар Николаев.

В 1988 году Александр Сокуров создал «ленинградскую киношколу», куда вошли четверо режиссеров параллельного кино: Евгений Юфит, Игорь Безруков, Денис Кузьмин, Константин Митенев. Сокуров подчеркивает, что он не является их учителем, а лишь оказывает помощь в решении организационных вопросов.

В Москве параллельное кино еще не получило такого развития, как в Ленинграде. Творчество москвичей резко отличается от ленинградского направления. Это связано с различными культурными традициями. В грубом приближении различие заключается в том, что москвичи пытаются управлять киноязыком, используя отстранение, ленинградцы же — погружаются в создаваемый ими киномир.

Борис Юхананов. Тридцать один год. Видеорежиссер. Первое, что нужно подчеркнуть, — он не занимается кино. Юхананов сам выделяет этот момент. Кино и видео — разные виды искусства. Всю свою видеопродукцию Юхананов называет «видеороманом в тысячу кассет». То есть это непрерывное произведение (конец которого располагается в далеком будущем), подразделяющееся по аналогии с романом на главы. Над каждой главой Юхананов работает разнообразно, с точки зрения режиссуры, актерской игры, стиля и т. д. Юхананов вводит также понятие «матрица». Весь видеороман — это «мегаматрица». «Матрица» же — это материал одной главы, являющейся законченным художественным высказыванием. Но Юхананов предлагает работать с «матрицей» дальше, создавать из нее «вариации». То есть у каждой «матрицы» есть потен-

[3] «Новое кино» — так называют в Ленинграде параллельное кино.

[4] См. статью О. Лепестковой в разделе «Журнал в журнале».

циальная возможность иметь бесконечное число «вариаций». Переход от «матрицы» к «вариации» осуществляется как «постструктурный монтаж».

Выступая на ленинградской конференции «Молодая культура» в 1988 году, Юхананов сказал:

«...В первую очередь приходится говорить о видеоавторе. Видеоавтор как бы соединяет в себе или стремится соединить оператора и режиссера как направляющего, определяющего компоновку и развитие процесса создания произведения. Можно даже говорить о том, что... создание видеопроизведения проявляется еще и в стремлении камеры слиться с видеоавтором.

Я выделяю три уровня этого слияния. Назовем этот объект... видеокентавром и дадим три варианта этого объекта: видео-око, видео-тело и видео-рука... В общем это совершенно разные принципы взаимоотношений с миром и с камерой».

Юхананов является одним из редакторов журнала СИНЕ ФАНТОМ, в котором он ведет рубрику «Беседы о видео».

Юхананов не останавливается на достигнутом. Недавно он стал работать с новым понятием «фатальный монтаж». Это монтаж внутри видеокамеры. Технологию можно описать так: снимается «матрица», далее кассета не вынимается, а сверху на отснятый материал «мазками» накладываются новые засъемки. В итоге из видеокамеры извлекается готовый видеофильм.

Юхананов занимается преподавательской деятельностью. В Ленинграде в сентябре 1988 года образован Свободный Университет — первый независимый университет в СССР, дающий гуманитарное образование. Университет имеет мастерские театра, индивидуальной режиссуры, литературы, искусствоведения, живописи, музыки. Юхананов возглавляет мастерскую индивидуальной режиссуры, где преподает вместе с другими практиками и теоретиками параллельного кино.

Братья Алейниковы. Игорю двадцать семь лет. Мне двадцать три. Мы снимаем вместе уже два года и за это время сделали более десятка фильмов на шестнадцатимиллиметровой пленке и две ленты на тридцатипятимиллиметровой. Игорь Алейников занимается кино с девятнадцати лет и без моего участия создал более десятка фильмов на восьмимиллиметровой и шестнадцатимиллиметровой пленке. Мы не стремимся к манифестам. Работая в конце эпохи постмодернизма (мы пока относим себя к постмодерну), не замыкаемся на конкретных течениях, стилях, жанрах киноискусства. Есть в наших фильмах «Жестокая болезнь мужчин», «Метастазы», «Аттракцион» социальная направленность. Ленты, в которых использованы идеи московского концептуализма, — «Трактора», «Конец фильма». Нам свойственна ирония как момент отчуждения. Фильм «Я холоден. Ну и что?» является творческой саморефлексией. Сняли несколько мультфильмов. Можно сказать, что мы экспериментируем. Но эксперимент лежит не в области создания нового языка, а в осмыслении и использовании сложившихся киноструктур, расширении языка кино за счет других видов искусств.

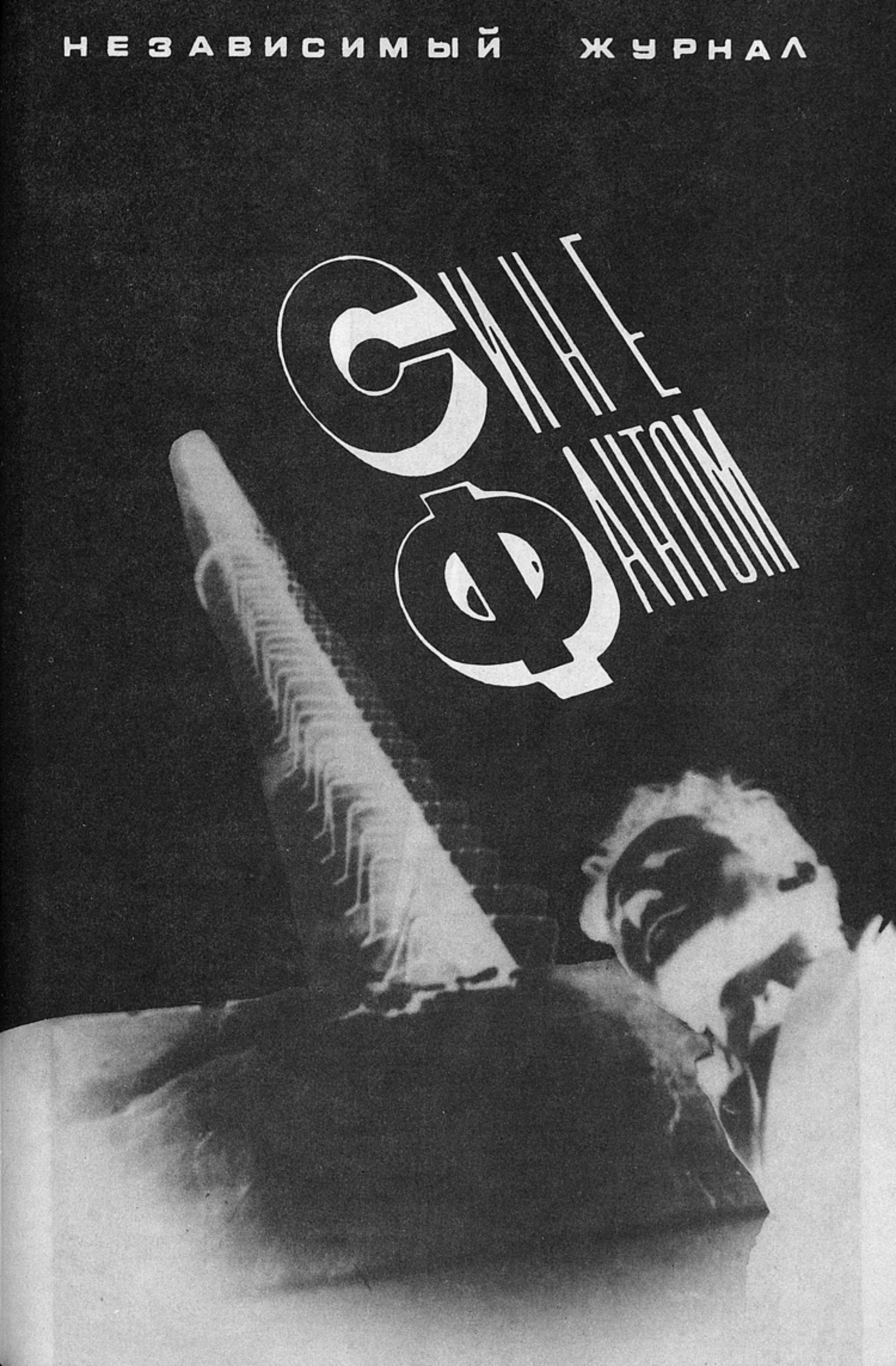
Мы хотим, чтобы зритель понимал наши фильмы, и для этого стараемся заглянуть в сознание зрителя. В этом, мы считаем, нам помогает помимо некоторого знания кинокультуры минимальное, но необходимое для нас знание таких наук, как семиотика, психология, физиология восприятия, теория информации и другие. Игорь Алейников занимается также социальной кинодеятельностью, что является особым видом творчества. Он основатель и главный редактор журнала СИНЕ ФАНТОМ, организатор фестивалей параллельного кино. (Первый фестиваль состоялся в ноябре 1987 года.)

Итак, параллельное кино — это не отдельные фильмы «озорных молодых людей», как пишут в советской прессе, а новое движение в кинокультуре, которое уже приносит свои плоды. Сны становятся явью.

А теперь — «Журнал в журнале».

НЕЗАВИСИМЫЙ ЖУРНАЛ

СИНЕФИЛЬМ

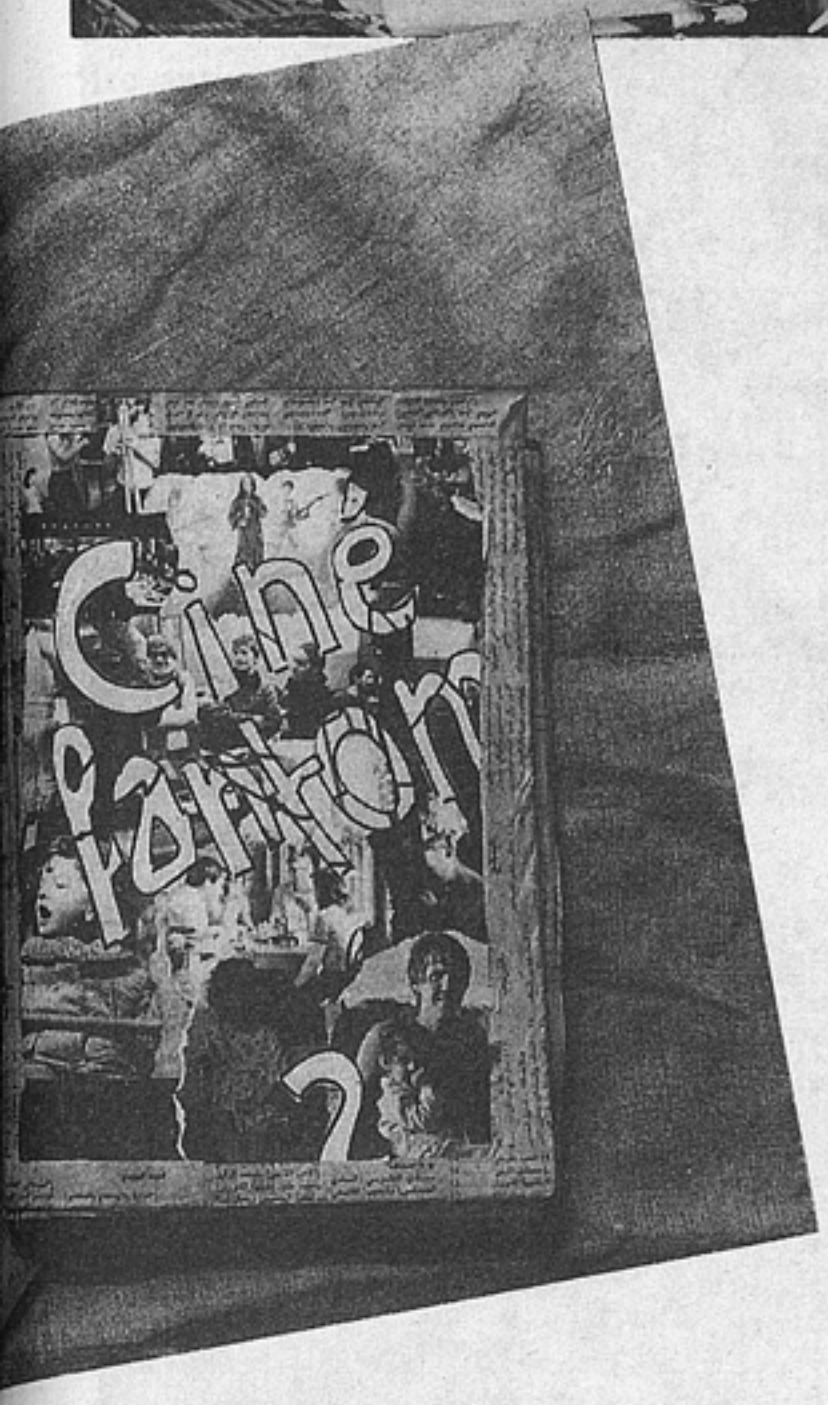


Борис Юхананов
на съемках видеофильма
«Сумасшедший принц Фассбиндер»,
1988
Фото И. Алейникова

Первый номер журнала СИНЕ ФАНТОМ
Редакционная статья. Разворот
Фото И. Алейникова, 1987

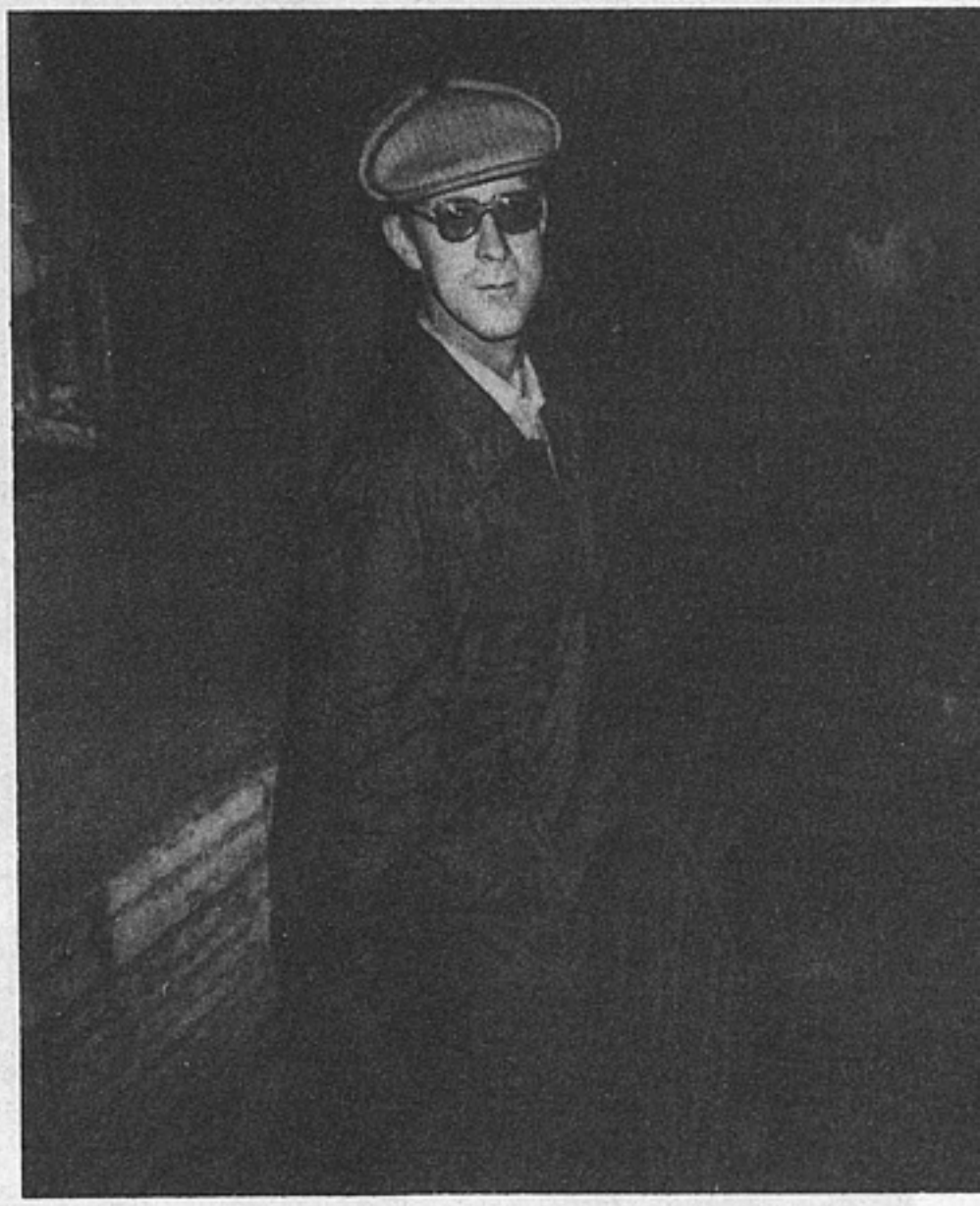
Глеб Алейников
Фото И. Алейникова, 1988

ЖУРНАЛ В ЖУРНАЛЕ



Первый и второй номера
журнала СИНЕ ФАНТОМ, 1985
Фото И. Алейникова, 1987

Кинорежиссер Е. Кондратьев,
член редколлегии СИНЕ ФАНТОМ
Фото И. Алейникова, 1988



На 1-й и 4-й сторонах обложки (с. 125, 140)
кадры из фильма Е. Кондратьева
«Нанайнана», 1985

«Журнал в журнале» оформил
художник А. Горшков

© СИНЕ ФАНТОМ, 1988

Главный редактор
И. Алейников
Зам. главного редактора
С. Шмелев-Агинский

Редколлегия
Г. Алейников
А. Бараш (лит. редактор)
С. Добротворский
Е. Кондратьев
А. Прохоров (член-корреспондент)
М. Трофименков (член-корреспондент)
А. Феоктистов
Б. Юхананов

Кадр из фильма «Подвиг инкассатора»
Фото Е. Юфита, 1984

Г. Алейников

Кино — образ жизни

Что значительней в кино: игра актера или царапина на пленке! Если предположить, что основа кино — сюжет, то царапина играет по отношению к игре актера незавидную роль помехи, шума. Но если предположить, что кино существует благодаря эмульсионному слою на пленке, то роль царапины возрастает. На любой копии любого фильма есть царапины, которые при просмотре не замечаешь или стараешься не замечать. Но если смотреть ленинградский фильм «Сторонник Ольфа» Евг. Кондратьева, то обращаешь внимание на то, что царапины играют в нем роль знаков, несущих значительную семантическую нагрузку, и за царапинами иногда физически не видно игры актеров, даже при желании ее рассмотреть.

Что является основой для кино! Откуда брать отсчет для кино!

Считается, что кино берет начало от первого фильма Люмьеров. Это так, если предположить, что в кино главную функцию выполняют кинокамера, кинопроектор, киноэкран и кинопленка. Но если из этой системы убрать, например, кинопленку и кинокамеру, то есть просмотр проводить только при помощи кинопроектора и киноэкрана, что осуществил представитель «расширенного кино» Олденбург в своей кинопоэме «Кинодом», то можно давать отсчет от «театра теней». Или можно предположить, что луч света — основа кино. Но: например, собрались люди на кинопросмотр, вдруг перегорела лампа в кинопроекторе. Режиссер не растерялся, вышел перед зрителями и рассказал о своем кино. Кинопросмотр состоялся. Кино прекрасно функционировало без луча света. Не нужно ни кинозала, ни киноэкрана, ни кинопроектора, тем более сломанного. «Черному Годару» из Кении необходима лишь киноаудитория, с которой он ведет беседу на кинопочве под открытым небом.

Р. Якобсон в статье «Конец кино!» пишет: «...советский кинорежиссер Л. Кулешов справедливо утверждает, что кинематографическим сырьем является сама действительность... Но... любое искусство имеет дело со знаками, и для кинодеятелей знаковая природа киноэлементов не является секретом — ракурс должен восприниматься как знак, как буква, подчеркивает тот же Кулешов». Не могу не согласиться с тем, что кино есть знаковая система. Но высказывание, что «кинематографическим сырьем является сама действительность», меня несколько смущает. А как же быть с фильмом Котельникова Олега, в котором он просто раскрасил фломастерами прозрачную пленку! Ведь даже такой ас советского кино, каким является Соловьев, признал этот фильм произведением искусства и процитировал в своем фильме «Асса». Если вам ничего не говорят вышеуказанные имена, то аналогичный способ создания фильмов применял Макларен, известный более широко.

Возвращаясь к высказыванию Кулешова в интерпретации Якобсона, я подумал, что, может, он к «самой действительности» относит фломастеры, которыми Котельников раскрасил пленку. Фломастеры действительно являлись сырьем, тогда все претензии беру обратно и соглашаюсь, что кинематографическим сырьем является сама жизнь. Только жизнь рождает кино.

«Только жизнь рождает кино»,— написал я. Но это заявление не абсолютно. Смерть также сырье для кино. Не только чужая смерть, но и смерть самого режиссера. Например, представитель нью-йоркской школы параллельного кино взорвал себя перед включенной кинокамерой. В этом случае смерть играла роль перед кинокамерой, то есть не участвовала в технологическом процессе создания фильма, но ниже я опишу пример того, как смерть может стать важным звеном именно в технологиии создания фильма.

Может, читатель предполагает, что автор неделикатно обходится с некоторыми высказываниями известных людей для того, чтобы выразить свою наиболее правильную точку зрения. Нет у меня отсутствует «наиболее правильная точка зрения». И если вы ее обнаружите, то она будет лишь одной из множества существующих. Даже заявляя, что кинематографическим сырьем являются жизнь и смерть, я не уверен в абсолютной правоте. Предположим, что кино — это поглощение зрителем информации, которую излучают кинозвезды. Тогда, например, Черная дыра где-то на краю Вселенной тоже поглощает информацию, которую излучают звезды, возможно, вместе с другими флуоресцентно-фаллическими объектами типа комет, метеоритов

СИНЕ ФАНТОМ, 1988, № 9. Печатается с сокращениями.

и астероидов. Можно ли в этом случае применять категории «жизнь» и «смерть»! Я давно бы уже процитировал Ф. Соллерса: «Человек начинает понимать, что он и общество — это текст». Только я сомневаюсь, совпадает ли эта точка зрения с настоящим мнением партии и правительства, поскольку «красные тексты» стали исчезать со стен наших домов.

Отечественный киномир в данный исторический момент переживает довольно странное время. Если до нынешнего момента социальная структура кино и эстетическая находились в равновесии относительно друг друга и в жесткой прочности каждая отдельно, то сейчас, когда социальная структура частично деформировалась, эстетическая просто лопнула, как мыльный пузырь, развалилась, как карточный домик. И оказалось, что лет двадцать (может, и больше) в отечественной кинокультуре просто не было эстетической структуры, существовал лишь подвиг Монструм Экзоссе[1]. На данный момент между присутствующей социальной киноструктурой и отсутствующей эстетической имеется высокое напряжение, как между двумя полюсами. Это есть модель Черной дыры, которая, имея двадцатилетний возраст сформировавшейся личности, потенциально активна. Она может поглощать в данный момент огромное количество эстетической энергии, что в итоге может привести к рождению Нового Кино. Но для детонации нужны энергичные и энергетичные кинолюди.

Условно разобьем кинолюдей на две группы. Первая должна заниматься созданием и дальнейшей работой в эстетической киноструктуре. Вторая должна заниматься модернизацией социальной киноструктуры, учитывая опыт и новые требования. Понятно, что к первой группе относятся люди творческие. Ко второй те, кто создают почву для творчества первых. Но я абсолютно уверен, что настоящий художник может заниматься киноискусством не только в первой группе, но и во второй, а то и только во второй. Что такое социальная кинодеятельность! Это создание и разрабатывание новых форм творческих кинообъединений, киножурналов, проведение кинофестивалей, киномитингов, кинотусовок и т. д., то есть внедрение кино в социальную жизнь. В чем принцип деятельности художника в социальной киноструктуре! Генерирование идеи и воплощение ее модели в этой киноструктуре. Абсолютная аналогия с художественным кинотворчеством: генерирование идеи и воплощение ее в эстетической структуре кино. Граница между социальной и эстетической кинодеятельностью постепенно стирается, как граница между городом и деревней.

Г. Рид писал: «Искусство должно занять в нашей жизни такое место, чтобы мы могли сказать: нет произведений искусства, существует только искусство,— тогда оно стало бы образом жизни». Мне думается, что кино достаточно близко подошло к такой формулировке.

Наезд к окну.

Что такое окно! Очевидно, это киноэкран. На нем видно, как по улице проходят люди и проезжают машины. Все они играют для меня, пока я смотрю на них. Но стоит лишь задернуть занавеску, и они перестают играть, во всяком случае, мне не ясно, чем они занимаются.

У меня есть аквариум. Это тоже киноэкран. В аквариуме — настоящее кино. Абсолютно своя среда, отстраненная от внешнего мира. Киноэкран — это перегородка, разделяющая «здесь» и «там».

Киноэкран — это плоская часть пространства, с которой человек считывает изменяющуюся во времени информацию, и по отношению к

[1] Монструм Экзоссе (чудовище без скелета.— лат.) — герой фильма бр. Алейниковых «М. Е.».

Во время работы над сценарием «Прощай, Джульбарс», 1988
Слева направо: А. Мертвый, Г. Алейников, Е. Юфит, И. Алейников

Герман Виноградов. На заднем плане Борис Юхананов

этой информации информация, считанная вне киноэкрана, является шумом, помехой.

«Pars pro toto (часть вместо целого) — это основной метод, с помощью которого в кино вещь превращается в знак»,— писал Якобсон. Опираясь на это заявление, я говорю: часть вместо целого — это основной метод, с помощью которого мир превращается в кино. Киноэкран для этого не нужен. Допустим, что кто-нибудь мне возразит словами Якобсона, что «любое проявление внешнего мира на экране превращается в знак». То есть для того, чтобы превратить реальность в знаки, нужен посредник — киноэкран. Я думаю, все споры о том, является ли кино знаковой системой или нет, правомерны до предположения, что любое проявление внешнего мира на сетчатке глаза превращается в знак. Сетчатка глаза — это и есть экран, данный нам природой. Следовательно, весь мир — это знаки в наших глазах (здесь я не касаюсь других сенсорных систем). Можно предположить, что с киноэкрана в кинотеатре считываются знаки повышенной степени кодирования относительно считывания «самой действительности». Но процесс декодирования осуществляется не в пространстве между киноэкраном и глазом, не на сетчатке, а за ней, в сознании. То есть перед глазом все равны. Младенцу что киноэкран, что дверь, что улыбка, все одно — кино.

При помощи глаза ты читаешь в реальном мире свои мысли.

Pars pro toto — смотри в замочную скважину — это кино.

«Фильмическое изображение позволяет нам думать о демонстрируемых им вещах, поскольку оно предлагает нам мыслить этими вещами в том порядке, в каком они следуют друг за другом и вызывают соответствующие коннотации»,— писал Ж. Митри в статье «Визуальные структуры и семиология фильма». Вот и я хожу по улицам, смотрю на вещи и мыслю этими вещами в том порядке, в каком они следуют друг за другом и вызывают у меня в сознании соответствующие коннотации. И этот порядок задан мне не Годаром, не Гайдаем, а мной самим. Туда я смотрю, сюда не смотрю, а здесь вообще глаза закрыл.

Сетчатка, как и киноэкран, ограничена в пространстве. Интересно, что сетчатка одновременно с функциями киноэкрана выполняет функции кинопленки. В палочках сетчатки содержится ярко-красный пигмент, родопсин, который обесцвечивается на свету и синтезируется в темноте. Процесс обесцвечивания по своей идее аналогичен процессу, происходящему при воздействии света на кинопленку, покрытую бромистым серебром. В статье Дж. Уолда «Глаз и фотоаппарат» читаем, что в 1877 году офтальмолог В. Кюне писал: «Связанная с пигментным эпителием сетчатка ведет себя не просто как фотографическая пластина, а как целое фотоателье, в котором фотограф непрерывно обновляет пластинки, нанося на них новые слои светочувствительного материала и стирая в то же время старое изображение».

Очевидно, что этот процесс аналогичен съемке на кинопленку. Но Кюне провел аналогии именно с фотоателье, так как не мог в то время предположить рождение кинематографа Люмьеров.

Кюне понял, что, используя пигмент, который обесцвечивается на свету, можно сделать фотографию с помощью живого глаза... Он назвал этот метод оптографией...

Одна из первых оптографий Кюне была получена следующим образом. Белый кролик был фиксирован в положении, при котором его голова была обращена к решетчатому окну. Из этого положения кролик мог видеть только серое облачное небо. Голову животного на некоторое время закрывали материей, чтобы глаза

Братья Алейниковы
Фото Д. Кузьмина, 1987

Вим Вендерс в редакции
журнала СИНЕ ФАНТОМ, 1987

адаптировались к темноте, другими словами, чтобы в палочках накопился родопсин. Затем животное на протяжении трех минут экспонировали на свету, после чего его немедленно декапитировали, вынимали глаза, разрезали их по экватору и заднюю половину глазного яблока, содержащую сетчатку, помещали в раствор квасцов для фиксации. На следующий день Кюне увидел на сетчатке картину окна с четким рисунком решетки, напечатанную обесцвеченным и неизмененным родопсином. Я думаю, что настало время использовать этот метод, в котором сама смерть выполняет технологические функции, не только для создания фотографий, но и для съемок кинофильмов. Причем не нужно идти по западным эстетическим тропам, используя в искусстве мертвых кроликов. Лучше идти к трупам, что частично проделал тот же Кюне. «В ноябре 1880 года Кюне исследовал сетчатку казненного преступника. Он подготовил тускло освещенную комнату, экранированную красным и желтым стеклом, чтобы предотвратить дальнейшее обесцвечивание оставшегося в глазу родопсина. Через десять минут после казни он вынул целиком сетчатку из левого глаза, впоследствии он демонстрировал нескольким коллегам отчетливую оптограмму, отпечатанную на поверхности сетчатки... Насколько мне известно, это единственная оптограмма, полученная от человека»,— сокрушается Уолд. И в самом деле, этот пробел необходимо восполнить. Здесь лишь возникает проблема авторских прав. Кто больше претендует на звание автора: покойник или хирург с кинообразованием! Куда должен отправляться гонорар за фильм: на похороны, в семью покойного или на развитие некрокинохирургии!

Я иду по улице. Теперь я актер. На меня направлены глаза-кинокамеры бесчисленных прохожих. Все в моих руках. Я неожиданно для всех раскидываю руки, наклоняю туловище вперед и со всего размаха врезаюсь головой в столб. Кровь хлещет из треснувшей головы, я оседаю и падаю. Меня окружает толпа, жужжа глазами-кинокамерами. Всем нравится моя игра. Я тоже рад, что дарю людям мгновенья кинорадости. Мои глаза-кинокамеры закрываются, и на сетчатке остается оптограмма — знак киносмерти, что-то аналогичное титру «конец».

Кадр из фильма братьев Алейниковых
«Конец фильма», 1988.
Актер — Е. Кондратьев
Фото И. Алейникова

JMS

Для меня большая неожиданность найти здесь, на Рижском форуме, целое общество почитателей Штрауба[1]. Такие общества возникают повсюду в Западной Европе, и ваш покорный слуга был основателем символического штраубовского интернационала и автором идеи сделать его эмблемой литеры JMS. На всех фестивалях, где представлены фильмы Жан-Мари, для штраубианцев накрывают отдельный стол, где сидят радикальные буржуазные молодые люди, признающие только Кино Штрауба. Именно от этих людей и исходит часто финансовая поддержка проектов Штрауба.

Вы сейчас упомянули, что зал, в котором демонстрировалась «Смерть Эмпедокла», был почти пуст, что характеризует уровень советских кинопрофессионалов. Возможно, вы правы, однако такая ситуация существует повсюду. Штрауб последний из могикан, он придерживается великой традиции кинотеатров и настаивает на демонстрации своих фильмов именно в прокате. Пользуясь штраубовской терминологией, всегда важно знать, что кинотеатр в городе пуст. В этом парадоксальность Жан-Мари, по крайней мере. Он всегда хотел казаться парадоксальным. И у него на это есть определенное право. Его знания в области классического кино неимоверны. Стоит только послушать, как он говорит о Джоне Форде и Говарде Хоуксе. Штрауб и Годар — последние представители кинокультуры, в которых заключено знание кино о себе самом. Жан-Мари умудряется держать это знание в голове, Жан-Люк предпочитает подкреплять это знание киноархивом на кассетах у себя дома.

Сейчас мы вынуждены признать, что кино все больше поглощается телевидением. Синеасты Парижа так разленились... Даже Штраубу приходится считаться с этим. Однажды он сказал мне, что готов смириться со всеми негативными эффектами, которые внесет телевидение в понимание его фильмов, если только простой человек, включив на десять минут телевизор, скажет потом, что увиденное — необычная телевизионная продукция. «Для меня это было бы равносильно Спасению»,— сказал мне Жан-Мари.

В принципе, он всегда настаивал, что делает свои фильмы для наиболее демократичной аудитории, для простых рабочих и крестьян. Действительно, его персонажи проделали путь от бюргерства в «Непримирившихся» к итальянским крестьянам в «От мрака к сопротивлению». В нем всегда была склонность к марксистским сентенциям, свой фильм «Хроника Анны Магдалены Бах» он, как известно, называет марксистским, и даже его прокуренный бас заядлого курильщика сигарет «Боярд» пародирует интонации ораторов французской КП.

Я часто говорил ему: «Жан, в таком случае тебе надо попробовать сделать фильм в Восточной Европе». Парадокс заключается в том, что и здесь он столкнется с теми же радикальными буржуазными молодыми людьми, которые и будут составлять его аудиторию. Несмотря на то, что это не окажется для него сюрпризом (ибо этот человек заранее высчитал и создал все парадоксы своей судьбы), мне доставит удовольствие сказать ему об этом.

В заключение беседы редакция «СФ» произвела символический акт по присоединению к международному штраубовскому интернационалу и объявила сбор средств в пользу новой постановки Жан-Мари Штрауба.

СИНЕ ФАНТОМ, 1988, № 11. Это интервью в дни рижского кинофестиваля «Арсенал» известный французский критик, в прошлом главный редактор журнала «Кайе дю синема» Серж Даней дал журналу СИНЕ ФАНТОМ.

[1] Жан-Мари Штрауб (1933) — некоммерческий немецкий режиссер французского происхождения. Известен своими экспериментальными кинопроизведениями.

Некроэстетика

Полина Михельсон. Ты можешь сказать, какое у тебя образование!

Юфа. У меня высшее техническое образование.

П. Михельсон. Ты занимался кино, когда учился!

Юфа. Ничем не занимался.

П. Михельсон. А почему начал заниматься кино!

Юфа. Сам не знаю.

П. Михельсон. Ты занимаешься только кино!

Юфа. Нет, еще рисую собак, котов. Вот нарисовал недавно картину. «Быки и мужики» называется. Еще занимаюсь судебной медициной. Люблю трупаков в состоянии позднего распада — жировоск, гнилостная эмфизема, торфяное дубление. Интересуюсь странгуляционной асфиксией. Все это находит отражение в моих фильмах. Поэтому они имеют бóльшее отношение к медицине. Они являются медицинскими пособиями. В стране сейчас крайняя нехватка хорошей литературы и пособий по судебной медицине, поэтому приходится содействовать развитию этой науки в частном порядке. Сейчас выпускаю атлас из фотографий, посвященный бытовым травмам — таким, как обвар, падение на твердую ровную поверхность с небольшой высоты; поскольку обычно в ленинградских квартирах низкие потолки, то мощных травм не происходит, только легкие, поверхностные травмы — все это находит отражение в фотографиях.

Что еще! Очень нравятся крупные животные. Был приятно удивлен наличию в московском зоопарке четырех моржей. Они издавали такие крики!

П. Михельсон. Расскажи, где ты показываешь свои фильмы. Кроме этого фестиваля.

Юфа. В основном дома для знакомых. Один раз приезжали специалисты из института судебной медицины, перенимали опыт. Меня интересовали новые атласы с поздними трупными изменениями, а их — вообще психопатология.

П. Михельсон. То есть сейчас был первый просмотр для более широкой публики!

Юфа. Ну да.

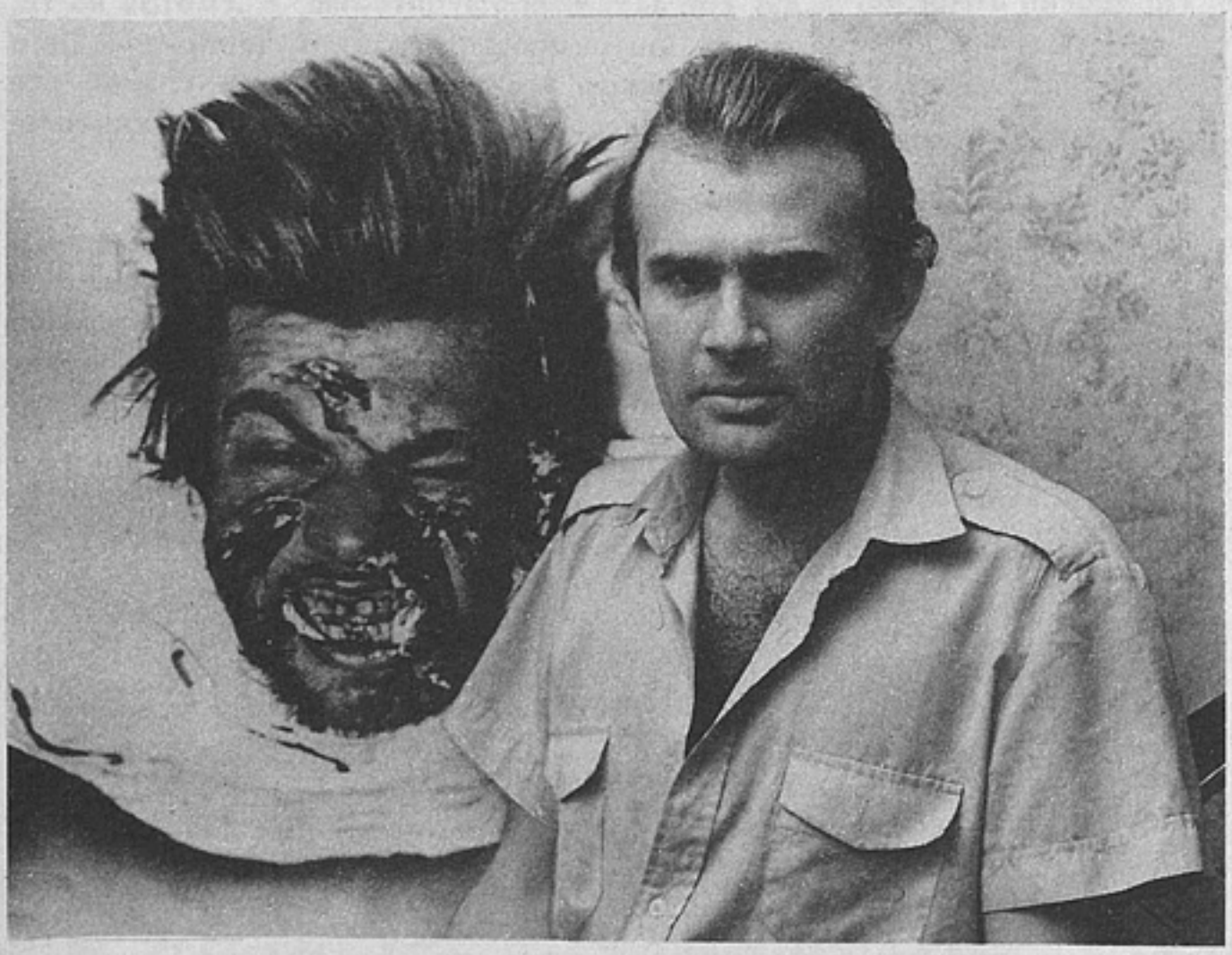
П. Михельсон. Что, это из-за гласности!

Юфа. ...Какой гласности!

П. Михельсон. Вашей гласности.

Юфа. ...Нет, у меня вообще-то голос нормальный. Ну сейчас народу побольше поднабежало. Ничего. Кричали.

СИНЕ ФАНТОМ, 1988, № 9. Во время фестиваля «СИНЕ ФАНТОМ ФЕСТ 87» в Москве это интервью у режиссера Евгения Юфита (Юфы) взяла голландская журналистка Полина Михельсон.



Е. Юфит.
Фото А. Безукладникова

П. Михельсон. А политикой вы занимаетесь! Или только медициной! Может быть, между ними существует какая-то связь!

Юфа. Связь! Не буквально. Бывают такие травмы, как авиатравмы, им подвержены в том числе и всякие политические деятели. В этом контексте политика несомненно присутствует в сфере моих интересов. Хотя в этих случаях очень затруднителен процесс идентификации. Останки раскидывает на площади до трех километров. Очень сложная травма.

Труп есть труп. Простолюдин или политик — это меня не интересует. Меня интересуют его метаморфозы.

П. Михельсон. Метаморфозы чего!

Юфа. Формы, цвета. Своего рода некроэстетика. В первый, второй месяц наступают страшные изменения. Труп становится пятнистый, как ягуар, налитой, как бегемот. Но это тоже при определенных условиях. Что особенно и интересно.

А политика!! Так. Не знаю... Может быть, есть еще какие-то вопросы!

П. Михельсон. Вопросы!! Можно ли провести какие-либо аналогии с зарубежным кино!

Юфа. Честно говоря, трудно сразу ответить. В данной области так, как она представляется в моих фильмах, ранее в кино никто не работал. Поэтому с кино я параллелей провести не могу. А вот судебная медицина, особенно начала века,— другое дело. Известнейший профессор Эдуард фон Гофман в свое время сделал очень хорошее исследование. Пожалуй, это единственный автор, который более или менее перекликается с моим творчеством. Он жил на Дунае, есть такая река, и занимался эксгумациями, поздними трупными изменениями. Также он исследовал позу «боксера» у трупов после пожара в Ринг-театре в 1901 году.

П. Михельсон. Что ты думаешь о фильмах других авторов!

Юфа. Да я ничего не думаю. И не задумывался даже.

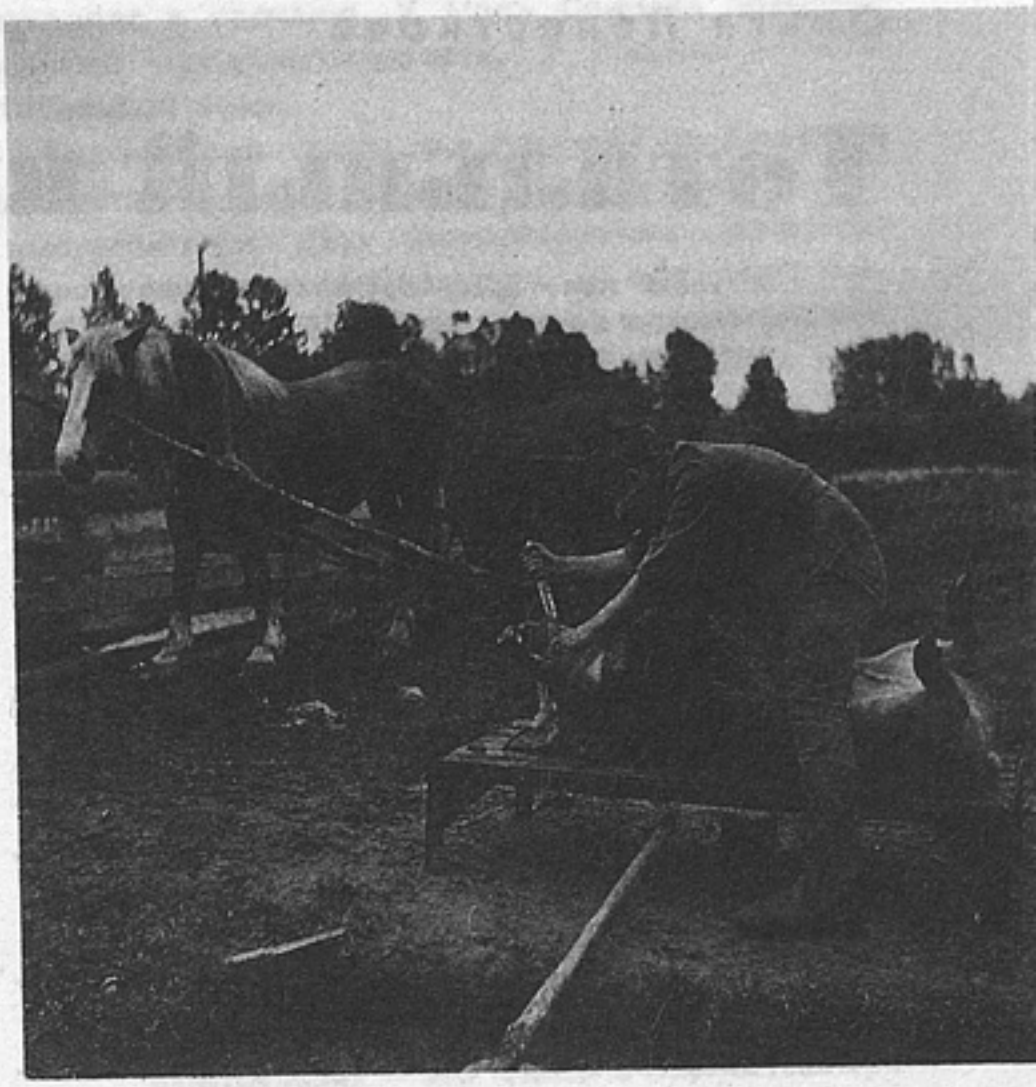
П. Михельсон. А фильмы братьев Алейниковых!

Юфа. Ну что!! Они по степени маразматения уже близки к барьеру, за которым начнется нечто метафизическое. Им надо работать, работать. Хорошей тупости они уже набрались.

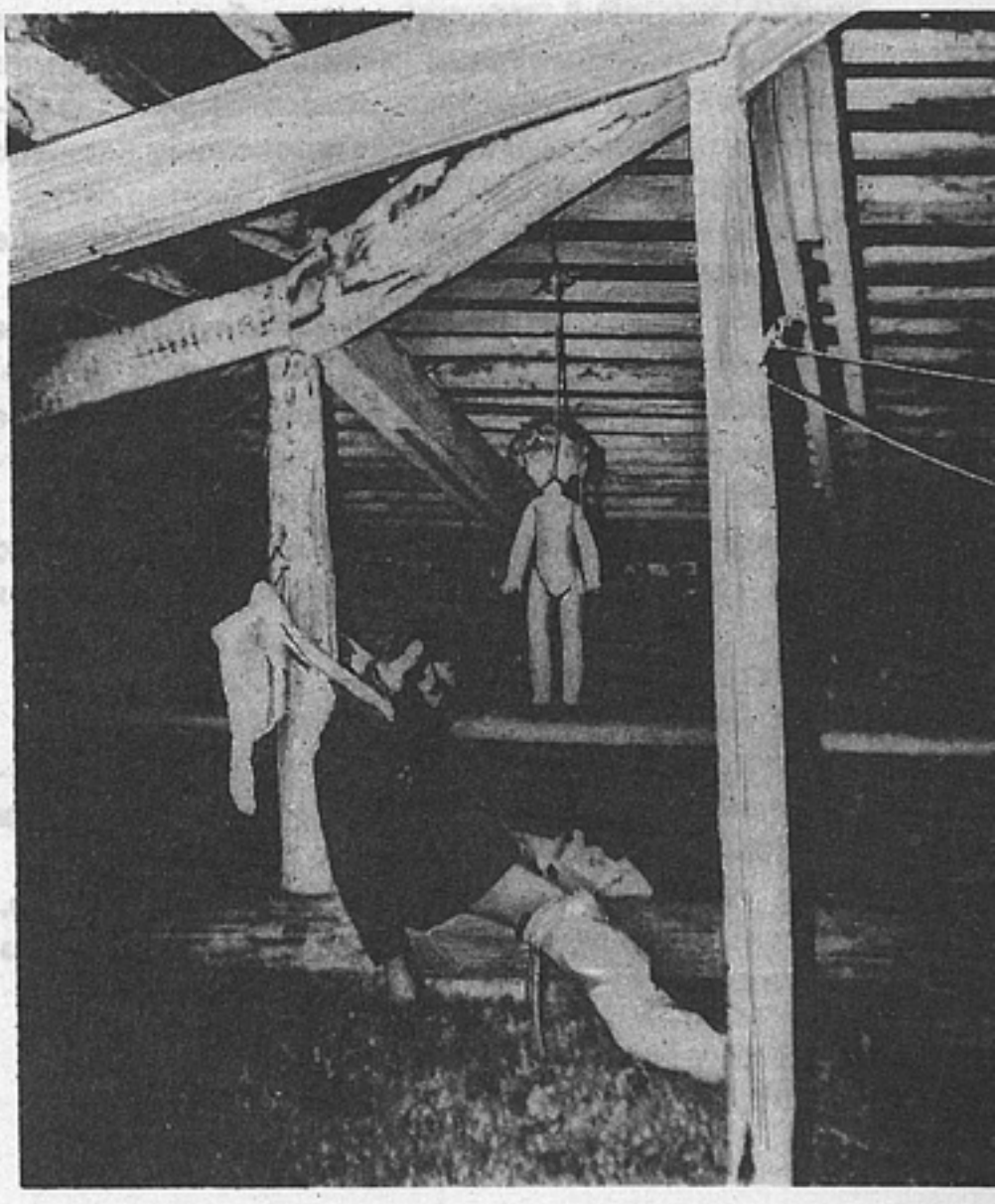
Мне понравился фильм «Трактора». Вернее, не сам фильм, а песенка. Песенка была замечательная.

П. Михельсон. А почему!

Юфа. Я не могу сказать, почему. Имела какое-то воздействие. Не знаю, почему. Если бы знал, почему, наверняка бы не понравилась. Так вот и хочется понять — почему да почему! Вот я и слушаю. Один раз, два раза...



Кадр из фильма «Предчувствие перемен»
Фото Е. Юфита, 1984



Кадр из фильма «Без названия»
Фото Е. Юфита, 1984

Ольга Лепесткова

Тотальный кинематограф

> Я знаю некоторых составителей речей, не умеющих пользоваться собственными речами, которые сами они сочинили, подобно тому как изготовители лир не умеют пользоваться лирами. В то же время есть другие люди, умеющие пользоваться тем, что первые приготовили, хотя сами приготовить речь не умеют.
>
> *Платон. Евтидем.*

Субъектив:

известно, что кинематограф бывает авторский и жанровый, коммерческий и подпольный, любительский и профессиональный. Бывает игровой и неигровой, цветной и черно-белый, широкоформатный и узкопленочный.

Американский, японский, индийский.

Всему миру известен феномен многонационального советского кинематографа.

Мы говорим о другом — о *новом* кинематографе, сводящем эти линии в единую композицию. Мы говорим о тотальном кинематографе, или о кинематографе тотальных структур.

Если понимать историю не как портретную галерею предшественников, но как цепь *приближений*, обнаруживаем когорту убежденных борцов с киноструктурами. Случайность ракурса и света, монтажная грязь, отстранение кадра — снятие иллюзий подлинности — баррикады на пути десоциологизации «важнейшего из всех искусств». Степень авторского произвола — степень противостояния «гестаповскому насилию структур» (Жан-Люк Годар).

Внешность *нового* кинематографа вызывающе социологична.

Само по себе, впрочем, это утверждение говорит не больше, нежели о том, что жизнеподобие есть величайшее средство в арсенале художника, ставящего целью неадекватный отпечаток реальности.

Автор в кино интересен множественностью своей позиции. Находясь в трех временах сразу:

собственно авторском,

реальном экранном

и художественно-реальном, то есть том, которое абсолютно достоверно мистифицируется экраном,—

автор вынужден самоосуществляться в акции, составляющей сегодня самое ядро эстетического занятия.

А именно: сопрягать в одну кодовую конструкцию единицы линейного построения.

Пока эти единицы существуют постольку, поскольку они единицы, мы встречаемся с *повествовательным* кино и вполне кустарными методами борьбы с ним (если у Брессона в кадре человек и стена, то играет стена, а не человек. Если Антониони снимает цветную картину, главное в ней то, что это именно цветная картина).

Иначе, когда линейной единице придается объем.

Здесь начинается новое кино с его тотальным насилием над стереотипом, матрицей и вообще всякой символикой.

Заметим: время при всей своей линейной текучести — один из самых фиксированных общественных символов. Не потому ли в работе новых режиссеров мы находим почти ритуальные ссылки на эпоху 50-х — время стертых лиц, плохой, но добротной одежды и принципиальной возможности дружбы между мужчиной и женщиной. Это время *времен*. Период, который отложился в нашем общем генотипе совершенно безотносительно содержательных характеристик хроноса, но как сумма *общественных* свершений. Время, о котором сами его участники до сих пор помнят не с точки зрения — кто с кем спал, а кто кого разоблачал с трибуны.

Доминанта нового кино — тотальный *перевертыш* (а в слове *перевертыш*, пущенном в эстетический оборот, есть намек на игру, обратимость, неокончательность). Общественное время реконструируется на новом экране, чтобы показать полную несостоятельность социализации киновремени. Узнаваемые черты общественных пространств проявлены в угоду метафизике рядоположений.

Компрометирующий ритм нового кино оперирует многими единицами — от прикладного термина до собственной мифологии кинематографа.

Вспоминая о традициях высокой теоретической культуры раннего, неангажированного кино, новые режиссеры вводят в экранную систему возможности ее словесного толкования. Потенцию *вкусного* разговора, где фигурируют гурманские слова: склейка, *цел-л-л-лулоид*, монтажный *кусок*.

Впрочем, оформленная традиция — всего лишь объект манипуляции. Эйзенштейн задумывался о вертикальном монтаже. Евг. Кондратьев говорит о вертикальном *кино*.

СИНЕ ФАНТОМ, 1988, № 10.

Доверчивый гений, Эйзенштейн мечтал о чувственной идеологии и доходчивости ради монтировал голый постулат с голой задницей — монтаж аттракционов. Евг. Кондратьев тиражирует один и тот же аттракцион — хождение по снегу (в фильме «Я забыл, дебил...»). Идеология распадается: исчезает логос, остается идея.

Образец социологизированной конструктуры — ранняя комическая Мака Сеннета эксплуатировала насилие как частный случай погони — всеобщего движения. Распредмечивая структуру, Евг. Юфит использует погоню как предлог к насилию. У Мака Сеннета апофеоз личной предприимчивости, у Юфита[1] — гимн тотальной воли.

Братья Алейниковы, чья фамилия сама по себе представляет эстетический факт нового кино[2], выступают в двух показательных качествах Они — социальные персонажи — обладают бесспорным достоинством: имеют представление, *как* снимать кино. Их тоже бесспорный в этом качестве недостаток — незнание того, о чем снимать. Однако истинное достоинство братьев Алейниковых как раз и есть в смене сильной и слабой сторон (об этом, в частности, картина «Я холоден. Ну и что!»). Буквальнее, но и более впечатляюще выглядит технологическая версия картины «Трактора», когда субъектом претензии становится самая объективная вещь на свете — трактор.

Гениальное прозрение картин братьев Алейниковых в *одновременности* фильма и всех возможностей индивидуального впечатления от него, будто и то и другое отпечатано на одной ленте. Словом,

> ясно, что и в деле составления речей искусство изготовления — это одно, а искусство применения — другое.
>
> Платон. Евтидем

Объектив:
параграф омассовленного бытия. Вертикали, каноны экранного зрелища (Чапаев, Федор Сухов, Штирлиц) — иероглифическое письмо социума, его мифы, герои и легенды в одном лице. Мы пишем *субъектив* и находим всего лишь тотальную рефлексию. Кинорепрессии, шок, глобальный аттракцион — не большее, нежели рикошет общественных репрессий, шока и аттракционности.

Объектив затеняет Годара и высвечивает Трюффо, подобно тому как у Люка Бессона люминесцентная полоса взывает к памяти ветеранов-меченосцев из «Звездных войн».

Мы видим рождение кино, в котором данная киноречь не есть частный случай языка, но и прообраз языка в целом, каждый знак — объем значения, данный текст — весь контекст, штабеля горизонталей — постамент метаизмерения новой художественности.

Мы идем дальше.

---

[1] Излишне говорить, что речь здесь идет о самом Юфите, а не о многочисленных его эпигонах. Заметим, впрочем, что парадигма нового кино считает эпигонство (и вообще всякое вторичное, подражательное действие) едва ли не большей заслугой, нежели создание первоисточника.

[2] Алейников П. М. (1914—1965) — советский актер, воспитанник Могилевской детской коммуны. Живая легенда 30-х. В народную мифологию вошел в образе Вани Курского («Большая жизнь»). В этой связи идеальным созданием братьев Алейниковых представляется титр с их собственной фамилией.

Борис Юхананов

Имаго[1] – Мутант

Видеокино — это совершенно отдельный, в общем-то еще не выясненный, весь располагающийся в будущем вид или область искусства.

В видеожурнале «Инфермента́л» или в тех отдельных фильмах, которые иногда доходят до нас, я вижу в основном игры с компьютером, сознание человека, передоверенное сознанию машины. Это как раз то, что наименее интересно. Может, благодаря тому, что мы лишены каких бы то ни было технических возможностей и в этом смысле находимся на первобытно-общинном уровне, мы движемся совершенно в другую сторону, мы развиваем самих себя.

Меня в первую очередь интересует все, что связано с бытовой видеотехникой и возможностью сложных модуляций сознания, выраженных в игре актеров, в организации пространства и т. д.

Я не согласен с разделением культуры на авангард и классику. Может быть, это связано с тем, что видео располагается впереди, а не рядом или позади. Видеохудожники сейчас являются художниками первого поколения. XIX век отсечен, его не существует для нас. Можно даже сказать, XX века уже не существует для нас. Каждый шаг, сделанный нами в сторону развития видеомышления,— это шаг вперед, то есть в XXI век. Вообще-то любой наш плевок, любой жест, любая идея, пришедшая и реализованная нами, будет являться классикой. Это всегда свойственно тем, кто располагается в первом поколении. А дальше уже люди будут вырабатывать к этому отношение — одни будут атаковать, другие выудят возможность для создания школы.

Это общие замечания. Если говорить конкретно, то я — профессиональный театральный режиссер, на протяжении пятнадцати лет занимался театральной культурой. Учился у самых изощренных и лучших мастеров своего дела — Анатолия Эфроса и Анатолия Васильева; занимался системой Станиславского, изучал Гротовского, Михаила Чехова, занимался театром Антонена Арто, классической системой де Кру, методом действенного анализа Алексея Попова,— таким образом, внутри моей жизни были исчерпаны все подходы к игре. Собственно игра как таковая и занимает меня. Не то, что происходит вокруг игры, а собственно игра. Дальше в театре я обнаруживаю, что именно игрой сегодняшняя культура не владеет. Но изучая и пытаясь что-то сделать с этой самой игрой, я начинаю понимать, что мне придется выйти из монастыря за пределы узкопрофессиональных занятий на большую площадь какой-то совершенно другой жизни. И может быть, там я смогу разрешить накопившиеся вопросы и проблемы. Года два назад вместе с группой моих друзей я начал создавать Театр-Театр.

Театр-Театр — это принципиально иная зона существования. В первую очередь на уровне технологии. Пришлось выработать новое понятие структуры, и я написал работу «33 тезиса к театру подвижных структур». В этих тезисах изложены основания нового театра.

Понятие подвижной структуры определило весь мой дальнейший путь, так как было связано с видеокино. Видеокино, так как я его понимаю, это и есть тотальное существование подвижной структуры и осуществление ее.

Что такое подвижная структура! Я коротко могу это определить. Любое построение и любое произведение так или иначе в результате оказывается «замерзшим». И человек уже может брать его как предмет со стола и изучать. И он увидит его кристаллическое строение, соотношение между частями и т. д.

Возникает вопрос: а можно ли сделать такое произведение, которое как бы ни брали и сколько бы ни изучали, все время будет ускользать от структурирования, все время будет подвижным!

Эта невозможная вещь на самом деле осуществима, более того, заложена в природе каждого театрального спектакля. Однажды я понял это. Я взял в руки видеокамеру и стал записывать собственные спектакли. Они все создавались в системе андерграунда, и другой возможности сохранить их у меня просто не было. В тот момент, когда я стал работать с камерой, я почувствовал, что это совершенно другая область и в ней рождается новая художественная ткань. Эта новая ткань меня заинтересовала. Видео дало возможность закрепить, сохранить театральное действие, как бы не нарушая подвижности. Сам театр — трагическое искусство. Ты отдаешь все, а завтра тебя уже нет. Спектакля нет. Он существует только несколько

СИНЕ ФАНТОМ, 1988, № 9.

[1] Имаго — высшая стадия биологического развития.

часов, а дальше — нет ни театра, ни режиссера, ни актеров. И ты все время занимаешься пустотой. А видео фиксирует эту пустоту и превращает в вечность. Вот приблизительно с таких простых размышлений и началось мое вхождение в то пространство, в котором я пребываю сейчас как режиссер.

Кино и видео принципиально разные искусства. Кино по мышлению — это XIX век, а по технологии — XX. Видео — это конец XX века по мышлению и XXI век по технологии.

Кино мыслит дискретно, пунктирно, или точечно. Кино обязательно мыслит кадром, обязательно картинкой. А видео точкой не мыслит, оно мыслит единой, непрерывной линией. Процесс создания и само произведение слиты воедино. Это, как мне кажется, обязательный момент. Может ли кино заняться единой, непрерывной линией? Есть ли примеры такого киномышления? Есть. Но это примеры максимального напряжения кино, его уход в сторону от собственной природы. Сейчас этим занимаются почти все режиссеры элитарного кино ФРГ, Франции. В разговоре с Вендерсом я понял, что и он напряжен в эту сторону, не сознавая этого.

А видео органически всасывает, впитывает в себя недискретный мир. И, выпытывая у мира тайну, о существовании которой автор может даже не знать, сама камера начинает воспроизводить ее на пленке.

Мое отношение к искусству — это отношение к искусству древнего грека: ему Бог шепчет, а он передает. Вот странно — там, в далеком прошлом, располагается наше будущее! Здесь есть ясный момент античного сознания, вольного очень сознания, очень красивого сознания.

Технология видео говорит о мутации человечества, о том, что мы переходим в новое тысячелетие.

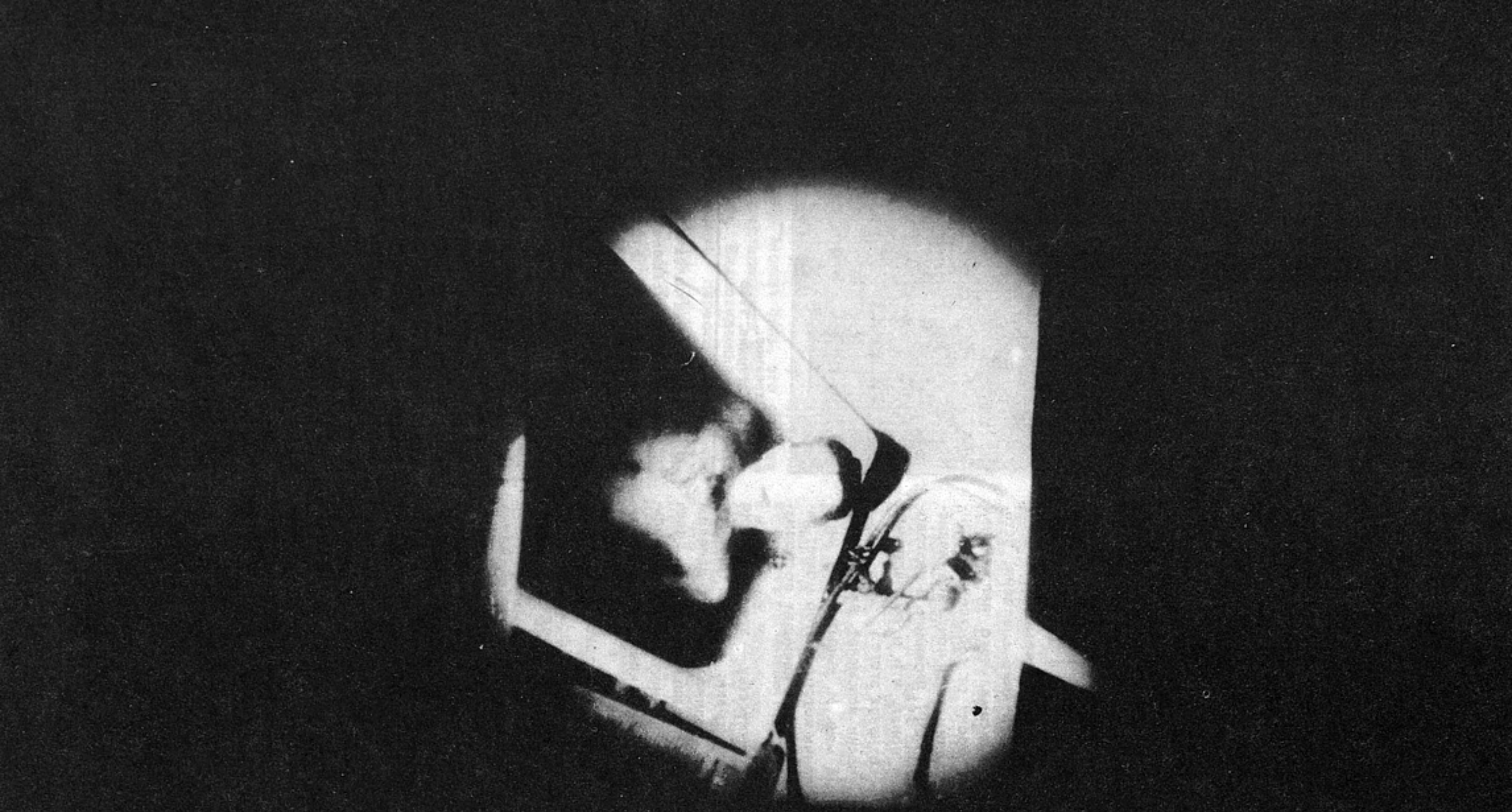
Несколько замечаний о средствах видеопроекции.

Первое, на что следует обратить внимание, это сложившийся сейчас обряд просмотра видеофильмов на видеомониторах, который совершенно не отвечает необходимому характеру просмотров видеокино как искусства. Я много размышлял о различии между кино и видео и незаметно для себя попал в рабство к другому виду — к телевидению,— а это другое искусство. У зрителей выработан рефлекс к просмотру телепередач, так как телевизор, как вечный огонь, каждый вечер приковывает внимание зрителей.

Борис Юхананов.
Фото К. Гагарина, 1988

И зрители с языком и текстом, который предлагает им мое видео, обращаются как с языком и текстом, который предлагает им телевидение. Поэтому я решил отказаться от просмотров на маленьком экране видеомониторов и стараюсь показывать видеокино на проекционном экране.

Второе замечание касается размеров экрана. Проекционный экран по технологическим, органическим условиям оказался меньше стандартного размера киноэкрана, но близок по размеру к экрану, получаемому при 16-мм кинопроекции, к которой пришли в результате долгого развития многие выдающиеся деятели киноискусства. Здесь мы сошлись в размерах мира и в размерах экрана.



Альтернативное «Досье «ИК» для молодежной редакции

Наши за границей (ответ на письма читателей «Досье «ИК»)

Нас спрашивают: много ли наших деятелей кино уехали за границу? Вопрос, конечно, интересный. Но не точный. Чьих наших? И когда уехали? Надо погрузиться в глубь веков, чтобы обнаружить, что многие «их» деятели кино вполне могли бы быть «нашими». Только вот беда, что они или их родители или прародители в определенный момент своей биографии оказались за пределами этой территории. Ныне мы не склонны отвергать всех, кто так или иначе покинул свою родину.

Так кто же из зарубежных деятелей кино вполне мог бы оказаться нашим?! Сюрпризов много. Американские режиссеры Рубен Мамулян, Льюис Майлстоун, Анатоль Литвак, Эдвард Дмитрык, Жюль Дассен, Лайонел Рогозин, Майк Николс, Грегори Ратофф, Адольфас и Йонас Мекасы, оператор Борис Кауфман, актеры Керк Дуглас, Майкл Дуглас, Натали Вуд, Юл Бриннер, Чарлз Бронсон, англичане Питер Устинов, Питер Брук; работавшие во Франции режиссеры Владислав Старевич, Алексей Грановский, Александр Волков, Виктор Туржанский, Дмитрий Кирсанов, Жорж Лампен, Леонид Моги, Александр Алексеев, актеры Федор Шаляпин, Иван Мозжухин, Наталья Лисенко, французские режиссеры Жак Тати, Робер Оссейн, Коста-Гаврас, Роже Вадим, Анджей Жулавский, Анри Верней, Пьер Черниа, актеры Марина Влади, Ольга Жорж-Пико, Шарль Азнавур, швейцарский режиссер Мишель Суттер, бразильский режиссер Эктор Бабенко, снимавший за границей Федор Оцеп, актеры Ольга и Михаил Чеховы, Вера Чехова, Иван Десни, мексиканский режиссер Серхио Ольхович, шведский режиссер Мориц Стиллер, не считая недавно уехавших артистов балета, снимающихся в кино Рудольфа Нуриева, Александра Годунова, Михаила Барышникова, актеров Виктории Федоровой, Савелия Крамарова, операторов Юрия Сокола, Михаила Суслова, Юрия Неймана, режиссера Славы Цукермана (из тех, кто работает в кино)... Не правда ли, внушительный список?! Что же, будем гордиться нашим немалым вкладом в мировой кинематограф. Хотя для этого есть такие же основания у немцев и австрийцев, поляков, венгров, итальянцев, шведов — немало англо-американских деятелей кино являются выходцами из названных стран. Но об этом как-нибудь в другой раз.

Роман с камнем за пазухой (еще один ответ на письма)

Читатели спрашивают: почему так враждебно относятся друг к другу наши режиссеры и критики? Что за непримиримая война между ними? Неужели и на Западе режиссеры и критики осыпают друг друга оскорблениями и даже угрожают физической расправой? Объяснение, как ни странно, очень простое. Знаете ли вы хотя бы одного известного советского режиссера, в прошлом кинокритика? Я не знаю. А на Западе... Все началось с французов, как и положено это родоначальникам кинематографа. Луи Деллюк, Жан Эпштейн, Жак де Баронселли, Рене Клер, Марсель Карне, Кристиан-Жак — первопроходцы на пути из кинокритики в режиссуру. А после войны — Александр Астрюк, Пьер Каст, Франсуа Трюффо, Эрик Ромер, Клод Шаброль, Жан-Люк Годар, Жак Дониоль-Валькроз, Жан-Шарль Таккелла, Анри Кольпи, Жак Ривет, Барбе Шрёдер, Бертран Тавернье, Андре Тешине, Ив Буассе, Рене Жильсон, Франсис Жиро, Паскаль Тома, Патрис Леконт, режиссер и сценарист Мишель Одиар, еще критики, параллельно занимающиеся постановкой фильмов,— Робер Бенайун, Жан-Луи Комолли, уже умершие патриархи Жан Митри, Адо Киру... Список можно было бы продолжить, но вспомним, что в кинокритике начинали итальянские режиссеры Алессандро Блазетти, Микеланджело Антониони, Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Ренато Кастеллани, Альберто Латтуада, Марио Моничелли, Элио Петри, Антонио Пьетранджели, Дино Ризи, Джузеппе Феррара, Серджо Корбуччи, Франко Джиральди, англичане Линдсей Андерсон, Карел Рейш, Тони Ричардсон, Джон Бурмен, американцы Питер Богданович, Адольфас и Йонас Мекасы, Пол Шредер, а также Глаубер Роша, Тео Ангелопулос, Йорис Ивенс, Клод Горетта, Ален Таннер, Бу Видерберг, Йорн Доннер, Вим Вендерс, Отакар Вавра, Александр Петрович, Живойин Павлович, Умберто Солас, Дьюла Маар, Мануэль Октавио Гомес и т. д. Вам не кажется, что это если не цвет режиссуры, то один из лучших ее отрядов. Что же остается пожелать нашим кинокритикам? Дерзайте! Став режиссерами, не держите камня за пазухой, любите критика. По слухам, первые шаги на пути к режиссуре сделаны. Критики начали сниматься в кино: Владимир Дмитриев, Виктор Демин, Сергей Лаврентьев, Олег Ковалов. А из актеров проще попасть в режиссуру — сплошь и рядом. Неужто дождемся своего Годара или Антониони?!

С. Кудрявцев

Литовский супермен Чарлз Бучинскис (Бронсон) в американском фильме «Жажда смерти»

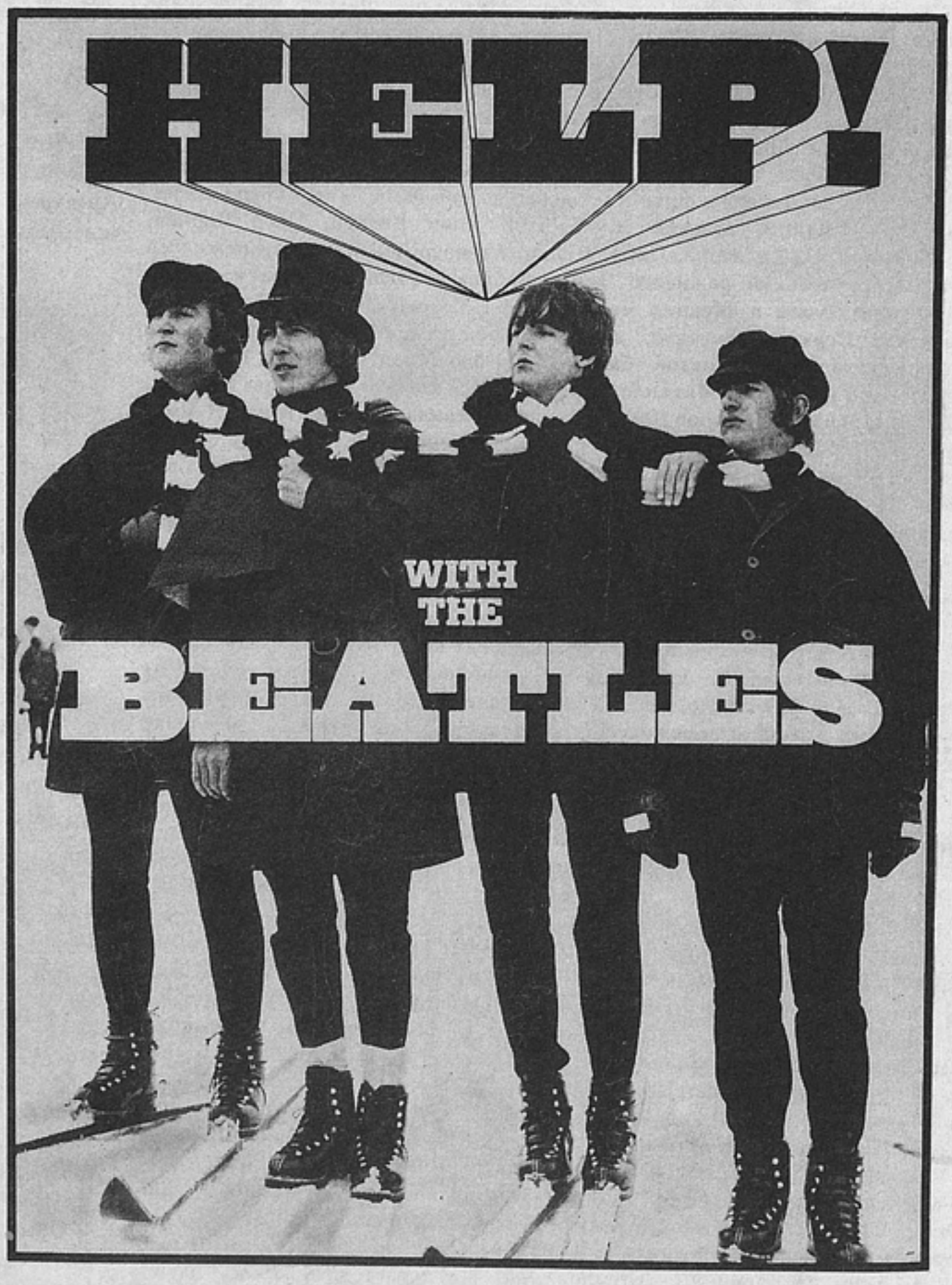
Наш человек в Голливуде — Михаил Игоревич Пешковский (Майк Николс)

Кинокритик Франсуа Трюффо во время дружеской встречи с героем своей книги режиссером Альфредом Хичкоком

К. Дьяконов

All You Need Is Yesterday

«The Beatles» — штрихи к кинобиографии



Рекламный плакат к фильму «На помощь!» (режиссер Ричард Лестер, Великобритания)

Уже скоро двадцать лет, как распался ансамбль «Битлз», а его творчество не только не потускнело, но и продолжает притягивать к себе внимание как старых и верных почитателей таланта «ливерпульской четверки», так и новых поклонников, открывающих для себя эпоху в мировой культуре. Интерес к творческому наследию и жизни Пола Маккартни, Джорджа Харрисона, Ринго Старра и трагически ушедшего Джона Леннона представляет своего рода социопсихологический феномен, над объяснением которого бьются не столько даже музыковеды, сколько философы, историки, культурологи. Хотя, конечно, нынешнее увлечение не идет ни в какое сравнение с поистине беспрецедентной не только по своим масштабам, но и по продолжительности эпидемией, охватившей весь мир в шестидесятые годы. Джон, Пол, Джордж и Ринго были повсюду, их фотографии не сходили со страниц газет, журналов, книг, плакатов, изданных миллионными тиражами, их слова звучали круглосуточно в радио- и телепередачах. В аэропортах их встречали толпы поклонников, управиться с которыми не могла даже конная полиция. На их концертах девушки истерически рыдали, а парни орали громче, чем на футбольных матчах. Политики упоминали их имена в своих речах, а тогдашний премьер-министр Великобритании Гарольд Вильсон добился в июне 1965 года награждения ансамбля Орденом Британской Империи за заслуги перед экономикой страны.

Власть «Битлз» была настолько велика, что целое поколение рабски последовало за ними — в одежде, языке, в каждой мелочи. Любопытной попыткой осмыслить это влияние на молодежь явился недавний фильм польского режиссера Р. Пивоварского, «Yesterday», удостоенный главного приза фестиваля в Сан-Себастьяне в 1986 году. Формирование психологического и социального типа современного поляка, чья юность пришлась на эпоху битломании, а зрелость — на трагический период общественного застоя,— вот сложный предмет социального и художественного интереса авторов, создавших удивительно чистый, ностальгически щемящий и в то же время жестоко правдивый фильм. Действие его разворачивается в провинциальном польском городишке, где четверо пятнадцатилетних друзей на заваленном хламом чердаке репетируют любимые песни «Битлз». Занятие это вовсе не безопасное. Несовершенна электроаппаратура — и одного из героев бьет током. Но еще болезненней удары, получаемые в отрочестве от враждебно настроенного мира. Жестоко сказывается на судьбах героев, называющих себя Джоном, Полом, Джорджем и Ринго, несправедливость общественного бытия.

Унижение, горькую обиду, отчаяние и безысходность — все приходится испытать ребятам. В юном возрасте их робкий протест еще может сублимироваться в «музыкальный эскейпизм». Но позже... Наши герои двадцать лет спустя: озлобленность, социальная апатия, крушение семейного очага — полный ассортимент социально-психологических плодов застоя, ничем не отличающийся от нашего отечественного урожая.

Это, пожалуй, наиболее интересный из примеров художественного осмысления феномена социологизации музыкальной культуры [1]. У нас в стране по ряду объективных, а больше по субъективным причинам битломания не получила в свое время такого глобального распространения, как на Западе, хотя сейчас буквально все мои друзья-сверстники отсчет становления своей личности начинают от «Битлз». Трудно сказать, так ли это. Может, сладкая ностальгическая пелена и застилает истину, но кажется, что наряду с проникновенно искренними, исповедальными песнями советских бардов начала шестидесятых вросли в наши души и «Yesterday» и «Michelle». Искренность и доступность мелодий «Битлз» отражала и главное свойство их характеров — обаяние, которое подчиняет мысли и чувства другого человека, очаровывает его.

Они всегда оставались индивидуальностями. Для публики Ринго всегда был душевным и добрым, несколько простоватым, Пол — красивым и романтичным, Джордж — одухотворенным, неземным, склонным к мистицизму, Джон — олицетворением интеллекта. В немалой степени это был тщательно продуманный и упорно поддерживаемый имидж, но в его основе все-таки лежали доминирующие черты характера каждого из членов ансамбля.

«Битлз» обладали редким даром нравиться всем: и девушкам, и юношам, и людям зрелого возраста. Начав с «тинэйджеров», подростков, они умудрились постепенно расширить сферу своего влияния и очаровать

[1] Любопытно, что двумя годами позже в Польше был снят еще один фильм, имеющий отношение к проблеме духовного влияния «Битлз» на сознание поколения шестидесятников. Он назывался символически: «Смерть Джона Л.» (режиссер Томаш Зыгадло) и рассказывал о постаревшем сорокалетнем рок-музыканте, переживающем творческий и духовный кризис.

их родителей, поначалу ненавидевших «Битлз» за длинные волосы. Старшее поколение в конце концов признало, что «Битлз» талантливы. Отличительной особенностью этой группы было еще и то, что они казались очень обыкновенными. Они писали песни, которые на первый взгляд были весьма просты. Заурядность социального происхождения и биографий «Битлз» попали, как говорится, в струю. Начало 60-х годов отмечено поворотом английской литературы и искусства к герою из рабочего класса. Громадным успехом пользуются книги Сида Чаплина, Алана Силлитоу; романы последнего «В субботу вечером, в воскресенье утром» и «Одиночество бегуна на длинную дистанцию» были экранизированы Карелом Рейшем и Тони Ричардсоном, и их герой как бы шагнул и на эстраду, в мир музыки. Вот и «Битлз» были такие же, как и те, кто покупал их пластинки. Но к тому же эти четверо как бы явили собой иллюстрацию к заветному буржуазному мифу о равных возможностях: путь наверх открыт для всех — милости просим, нужны только талант, трудолюбие да еще немного удачи. И «Битлз» в течение нескольких лет отлично справлялись с нелегкой ролью «народных миллионеров». Они оставались милыми, нормальными, скромными и неунывающими ребятами, «парнями с нашей улицы». С добродушной улыбкой они приглашали своих поклонников порадоваться за них, разделить с ними успех. Любой мальчишка мог вообразить себе, будто при благоприятных обстоятельствах он тоже мог стать битлом.

Тем не менее, при всей внешней заурядности «Битлз», талант их был исключительным. У них был свой стиль и особая уникальность, необычная для тех лет, когда у большинства эстрадных певцов мимика и заученные жесты значили больше, чем ограниченные вокальные возможности. Их одежда не была вызывающей и в то же время отличалась своеобразной индивидуальностью, у них сложился своеобразный сленг и юмор. Они были непочтительны и эксцентричны. Они разговаривали, одевались, играли и пели так, словно делали это ради собственного удовольствия, а не для публики.

Именно индивидуальность ансамбля и помогла «Битлз» покорить Америку. А это было чрезвычайно сложно. Рок родился в Америке, там же сделал первые шаги, возмужал и захватил весь мир. Но гастроли «Битлз» в Америке в феврале 1964 года стали началом британского «нашествия». Вслед за «Битлз» в Нью-Йорк последовали «Роллинг Стоунз», манекенщица Твигги, английские театральные и киноактеры, режиссеры. Это был триумф. Пресса тех лет шутила, что создалось впечатление, будто Англия победила в войне с Америкой. Обычно насмешливая пресса тоже не устояла перед обаянием «Битлз» — в течение трех лет в их адрес не прозвучало ни единого упрека. К чему бы они ни прикасались, у них все, как у легендарного царя Мидаса, превращалось в золото.

Прикоснулись они и к кинематографу. Приход «Битлз» в кино на гребне их всемирной, не имеющей прецедента в истории популярной музыки славы был неизбежен. Дорожка от поп-музыки к кино была уже довольно хорошо проторенной, по ней прошли Клифф Ричард и Хелен Шапиро в Англии, Билли Хейли и Элвис Пресли в Штатах.

Поп-звезды, казалось, намеренно демонстрировали в этих фильмах отсутствие драматических способностей, да, впрочем, если таковые и имелись, никто из режиссеров не пытался их раскрыть. Фабульные стереотипы были наперечет: «парень встречает девушку», «рок-певец наталкивается на непонимание со стороны заботливых, но консервативных родителей», «ребята, давайте устроим концерт прямо здесь» и еще парочка подобных, а то и более убогих схем, не канувших, впрочем, в Лету и до сих пор (чего стоят только итальянские фильмы с Нино д'Анджело).

Когда крестный отец «Битлз» — блестящий импресарио Брайан Эпстайн — задумал окунуть их в кинематографическую купель, он ясно понимал, что Джон Леннон, Пол Маккартни, Джордж Харрисон и Ринго Старр — личности, а это уже само по себе гарантировало прочный и оригинальный фундамент, на котором можно было строить фильм. Однако необходимы были талантливые и понимающие сценарист и режиссер.

Эпстайн остановил выбор на известнейшем ливерпульском драматурге Алане Оуэне. Оуэн провел несколько дней вместе с героями будущего фильма, внимательно прислушиваясь к тому, что и как они говорят, а затем вчерне набросал сценарий, в котором любовно вывел четыре характера: остроумный Джон, сардонический Джордж, шустрый Пол и простодушный миляга Ринго. Теперь необходимо было найти режиссера, который бы соответствовал буйству музыки «Битлз». Брайан Эпстайн и продюсер Уолтер Шенсон подписали контракт с Ричардом

Лестером. Вряд ли выбор мог быть лучше (хотя жаль, что так и не пересеклись дорожки «Битлз» и Кена Рассела).

Лестер, сам в прошлом пианист и гитарист, долгое время работал на телевидении в США и Канаде и успел выработать собственный стиль, сочетавший в себе легкость и завлекательность телерекламы и сюрреалистическое чувство юмора, что вполне подходило к буффонному стилю «Битлз». До этого Лестер снял короткометражку «Бегущий, скачущий и спокойно стоящий фильм» с Питером Селлерсом (кстати, любимым актером Джона Леннона[2], может, и это предопределило выбор режиссера), а также фильмы «Вот это дело, папочка» и «Мышь на луне». Лестер увидел в четверке характерность братьев Маркс и, чтобы замаскировать отсутствие у них актерского опыта, попросил сценариста Алана Оуэна гротескно усилить характерность героев, а главное — сконцентрировать действие вокруг наиболее естественного из четверки — Ринго Старра. Осталось придумать название — предложений было много, в том числе и «Битломания» (позже у того же Кена Рассела появится «Листомания»). Отвергли и «Ну что, старичок?» — в адрес Уилфреда Брэмбелла, который должен был играть дедушку Пола. Остановились на предложении Ринго — назвать фильм «Вечер трудного дня» («A Hard Day's Night»). Фильм снимали полуимпровизационно, следуя лишь скелету оуэновского сценария.

Четверка героев садится в поезд, следующий в Лондон в сопровождении «чистенького старичка», дедушки Пола. Удачно избежав встречи с поклонниками, они попадают под опеку своего стража и импресарио Нормана (Норман Россингтон). Все же им удается выбраться из гостиницы, но на следующий день они вновь оказываются взаперти в телевизионной студии, репетируя свое будущее выступление. Затем еще один побег — на просторы — в поля, откуда их прогоняют блюстители частной собственности. Снова студия, и снова побег — теперь Ринго смог вырваться на всю оставшуюся половину дня. Побродив вдоль реки, подружившись с маленьким мальчиком, он вновь попадается, и «Битлз» благополучно записывают свою программу.

Фильм выдался на славу. В нем был задор, хороший темпоритм, но главное — в фильме звучала великолепная музыка (первые семь песен альбома «Вечер трудного дня»). Четко прослеживалась доминирующая смысловая тема: ощущение несвободы в минуты наибольшего успеха и славы. «Битлз» постоянно ищут способы вырваться, убежать: от толпы поклонников, из гостиниц, из студии. Свободны и счастливы они

«Вечер трудного дня», режиссер Ричард Лестер

только либо в короткие мгновения побега, либо в минуты творчества — когда они с упоением создают музыку. Фильм совпал с кульминацией общественного оптимизма 1964 года и, по словам одного журналиста, увековечил образ ранних «Битлз» как «четырех простых, скромных, без всякой зауми в голове сверхлюдей». Успех картины кон-

[2] По признанию самих «Битлз», их любимые актеры: у Джона наряду с Селлерсом — Марлон Брандо, как и у Джорджа; у Пола — Энтони Куин, у Ринго — Пол Ньюмен, а из актрис: у Джорджа — Джин Симмонс, и у всех — Брижжит Бардо.

статировали и многие серьезные критики, а в одной из капсул с предметами — символами XX века,— зарытой в Калифорнии, к нашим потомкам придет и копия фильма «Вечер трудного дня».

Продолжение киноопыта не заставило себя ждать — уже в 1965 году Ричард Лестер снял по сценарию Марка Бема и Чарлза Вуда цветной фильм «На помощь!» («Help!»). Фабула фильма сказочно проста — поклонница Ринго Старра из некой восточной страны, зная его страсть к коллекционированию драгоценных колец, посылает ему кольцо более чем драгоценное — без оного невозможно совершить жертвоприношение кровожадной богине Каили. «Нет жертвы — нет паствы, нет паствы — не нужны жрецы»,— заключает верховный жрец, и с группой захвата отправляется на берега туманного Альбиона, где и начинается умопомрачительная погоня за четверкой героев.

Сюжет организуется по принципу поп-артовского коллажа: к погоне присоединяется парочка ученых, инспектор Скотланд-Ярда, действие переносится из восточного ресторана в ювелирный магазин, с военного полигона в королевский дворец, из Англии в Австрию и на Багамские острова; герои бегают, плавают, летают, катаются на лыжах и на велосипедах, убегают, догоняют, прячутся, дерутся и, конечно, поют песни из альбома «Help!». Фильм перенасыщен гэгами и каламбурами, цветовой чересполосицей, короче говоря, перед нами классический (теперь уже кинематографический) поп-арт.

Нынешний зритель, привыкший к чудесам видеоклипов, и тот поразится техническому мастерству и буйству режиссерской фантазии. Однако... ловушка, которую удалось избежать в первом фильме, во втором сработала — «Битлз», хотя и находились в центре повествования, оказались просто безжизненными марионетками в круговороте безудержного сюрреалистского действа. Несмотря на изобретательность режиссера и прекрасную музыку, успех был явно не тот, что сопутствовал «Вечеру трудного дня». Может быть, и Ричард Лестер отнесся к этой работе всего лишь как к проходному эксперименту, ведь именно в этом же году он сделал фильм «Сноровка... и как ее приобрести», получивший главный приз на фестивале в Канне. Однако эта совместная картина Лестера и «Битлз» повлияла на многие последующие фильмы и театральные постановки, получившие всемирный резонанс: и на мюзикл Боба Фосса «Милая Чарити», и на поп-оперы Э. Ллойда Уэббера «Иисус Христос Суперзвезда» и «Эвита» и, конечно, на фильм Кена Рассела «Томми».

Джон Леннон в фильме «Как я выиграл войну», режиссер Ричард Лестер

Вторая попытка «Битлз» в игровом кино оказалась и последней их совместной попыт-

кой. Очередной замысел экранизации в духе поп-арта уже не был реализован, хотя «Битлз» и сочинили песню «Снова в СССР» для известнейшей манекенщицы Твигги, с которой они собирались сниматься. Позже Твигги снялась в главной роли у Кена Рассела в фильме «Приятель». Этот режиссер явно был неравнодушен ко всему, что касалось «Битлз», ему не давала покоя новаторская стилистика фильма «На помощь!». Фильм Рассела «Томми» (1975) с группой «The Who» — возведенная в абсолют эстетизация кича — тематически, сюжетно и пластически в каком-то смысле исчерпал возможности кинематографического поп-арта.

Рабочий момент фильма «Листомания». Ринго Старр в роли Папы римского и режиссер фильма Кен Рассел (справа)

Опыт работы в кино подогрел аппетиты «Битлз» к лицедейству и даже к режиссерской и продюсерской деятельности. Пол, осознавая возможности ансамбля в кино и на телевидении, подвигнул друзей на телефильм «Загадочное волшебное путешествие». Однако Маккартни просчитался. Драматургически слабый фильм — о поездке в автобусе ансамбля со своей командой и известными актерами — озадачил и зрителей, и критиков, которые почувствовали первую за долгие годы возможность нанести удар по «Битлз». Не спасли даже такие замечательные песни, как «Дурак на холме» и «Я — морж» (результат увлечения Джона книгами Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье»). У этих «золотых мальчиков» что-то слишком долго все шло очень гладко — теперь пришел и их черед столкнуться с трудностями. Пресса с плохо скрываемым злорадством набросилась на четверку. Это было началом конца.

«Битлз» прекрасно отдавали себе отчет в том, что каждое их слово и движение как бы рассматриваются через общественный микроскоп, но по мере того, как они искали новых острых ощущений, их высказывания и действия становились все необузданнее. Однажды Джон заявил, что «Битлз» популярнее Иисуса Христа,— что, разумеется, вызвало настоящую бурю негодования, а в некоторых городах США святоши сжигали в гигантских кострах пластинки и портреты «Битлз». Пол сообщил, что время от времени принимает ЛСД. Леннона арестовали за хранение марихуаны (которую, по его утверждению, попросил припрятать Ринго)... Они делали все, что взбредет в голову, но мир все еще любил их. Однако мало-помалу им стало нравиться тратить свои деньги на самую труднодостижимую, «дефицитную» роскошь — уединение. Они перестали гастролировать, стали реже появляться перед публикой, их сверхпопулярность начала падать.

Но кинематограф не забывает «Битлз». В 1968 году премию «Оскар» получила

полнометражная мультипликационная лента Джорджа Даннинга «Желтая подводная лодка», решенная в сюрреалистском и поп-артовском ключе. Удивительно, что этот эксперимент в области мультипликации, непосредственно связанный с живописью, был предвосхищен фильмом игровым. Как бы то ни было, этот рисованный фильм порывал с диснеевскими традициями, вводил поп-артовские мотивы в мультипликацию и очень остроумно выявил смысл и настроение многих песен «Битлз». С поразительной выдумкой используя неограниченные возможности пластических и колористических метаморфоз, фильм поведал о фантастическом путешествии четверки музыкантов в страну Пепперланд (картина была сделана после огромного успеха альбома «Оркестр Клуба одиноких сердец сержанта Пеппера») и о их борьбе с голубыми «подлюками».

Несколько новелл-импровизаций на темы битловских песен, объединенные столь нехитрой фабулой, поражают беспредельной, буйной авторской фантазией. Каждая песня решена в собственном живописном и композиционном ключе, словесные шутки и каламбуры облекаются в пластическую форму, мастерски, с невероятной выдумкой обыгрывается многозначность английской лексики. Фигуративные и колористические образцы поп-арта пародийно тиражируются, доводятся до абсурда. Умопомрачительные по экстерьеру и окрасу существа совершают не менее умопомрачительные действия. Чего только стоит знаменитый «Nowhereman» из одноименной песни или монстр-пылесос, заглатывающий все подряд, включая Вселенную. Следуя ритму песен на экране, нота за нотой меняется стилистика рисунка, трансформируются предметы, мелькают цвета. Разнообразие живописных образов, буйство музыки, красок, движение ошеломляют и завораживают. А в финале вслед за рисованными битлами появляются документальные кадры — Джон, Пол, Джордж и Ринго счастливы: они поют, они вместе.

Хотя «Битлз», конечно, не принимали непосредственного участия в создании фильма, ясно, что именно их творчество стимулировало необузданную фантазию Джорджа Даннинга и художника Ханца Эделмана, и шедевр состоялся благодаря их уникальному таланту.

Последним же фильмом, запечатлевшим «Битлз», была документальная картина режиссера Майкла Линднея-Хогга «Let It Be» («Пусть так и будет»), снятая в 1969 году. Семена распада были уже посеяны, и окончательный разрыв был не за горами. Возникла необходимость документально запечатлеть работу четырех феноменальных индивидуальностей, работу, которую они выполняли вместе лучше всего,— сотворение музыки. В этом смысле фильм оказался весьма кстати, и значение его неоспоримо.

Картина не имела ничего общего с фильмами, сделанными скрытой камерой. Снималась она не в студии звукозаписи, а на киностудии, один же из центральных эпизодов был снят на крыше знаменитой компании, основанной «Битлз»,— «Apple» («Яблоко»). Несмотря на кинематографическую условность, фильм оказался правдивым в главном — он адекватно передавал атмосферу творчества. Зритель ощутил почти телепатическое единство четверых музыкантов, которым достаточно одного слова, взгляда или звука, чтобы безошибочно понять друг друга. Но было так же ясно и другое: в незлобных перебранках в моменты дурного настроения, в сценах с женой Пола Линдой и ее дочерью, с Йоко Оно просматривались те силы, которые вскоре взорвут единство группы. Музыка «Битлз» все еще оставалась мощной, изобретательной, но духовное единство было чревато сломом. Единственное документальное свидетельство уникального творческого процесса было щемяще горьким.

Немаловажную роль в изменении отношения широкой публики к своим недавним любимцам сыграла и общая политическая и социально-психологическая ситуация, сложившаяся на Западе в конце 60-х годов. Пик небывалой молодежной активности пришелся на весну 1968 года. Однако молодежный политический авангард потерпел сокрушительное поражение, и тут же последовал бурный спад в деятельности многочисленных движений, включая хиппи, без которых уже трудно представить западный урбанистический пейзаж. Нахлынула мощная волна конформистских настроений, а всплески столь милого и привычного ранее молодежного бунта казались выморочными и пародийными. Кинематограф конца 60-х отразил этот поворот в таких на первый взгляд разных фильмах, как «Выпускник» Майкла Николса, «Ресторан Алисы» Артура Пенна, «Забриски Пойнт» Микеланджело Антониони. Но кинематограф все-таки надолго остался верен «битлам». Каждый из них снялся в нескольких фильмах как во времена безмятежного единства, так и после распада ансамбля. Джон Леннон — у того же Ричарда Лестера в фильме «Как я выиграл войну» (1967), Джордж Харрисон — в кар-

тине группы Монти Питон «Жизнь Брайана». Пол Маккартни — в фильме по собственному сценарию «Передайте привет Бродстрит» (1984). А фильмография Ринго Старра к настоящему времени насчитывает более двадцати названий.

Угаданный Лестером в Старре талант трагикомического актера позволил ему сниматься у известных режиссеров и рядом с известнейшими актерами. Так, в фильме «Кэнди» (1968) он играл с Ричардом Бартоном и Марлоном Брандо, в «Таинственном христианине» (1968) — с Питером Селлерсом и Рэкел Уэлч. У Кена Рассела в «Листомании» он играет Папу римского. В последнее время Старр часто снимается со своей женой актрисой Барбарой Бах. Мало того, музыкант был режиссером фильма «Рожденные для буги» (1972). В 1973 году он снялся в своей, пожалуй, лучшей роли в картине «И будет день», а затем, к сожалению, отказался сниматься в продолжении — в «Звездной пыли» режиссера Майкла Эптида — попытке художественного осмысления истории «Битлз» и других популярных звезд рок-культуры.

И все же лучшее создавалось битлами не порознь, а вместе. Именно те двадцатилетней давности фильмы Лестера ознаменовали собой новый этап в поисках молодежного рок- и поп-артовского киноязыка. Удивительная кинематографичность битловских мелодий, монтажная ритмика, способы оркестровки сделали музыку ансамбля принципиально новым формообразующим элементом современного кинематографа. Увы, нынешние видеоклипы лишены драматического смысла, социального юмора, неповторимой иронии и непосредственности битловских кинолент. Сформированная ансамблем острая социально-эстетическая среда породила новые направления во всех видах искусства. Так, удивительная пластичность, лубочность и коллажность музыки «Битлз», безусловно, повлияла на новые течения в живописном поп-арте (не будем забывать, что задолго до глазуновской «Мистерии XX века» появилась «мистерия» битловская — конверт диска «Оркестр Клуба одиноких сердец сержанта Пеппера»).

Нет числа произведениям кинематографическим и некинематографическим, созданным в эстетике «Вечера трудного дня» и «Help!»

Глубокий анализ кинофеномена «Битлз» еще ждет своего часа. Скромной задачей этой статьи было лишь указать на очередное «белое пятно» в нашей культурологии. Мир «Битлз» безграничен, и изучать этот — увы! — до сих пор экзотический для нас мир необходимо. Это не только работа, но и удовольствие.

Переписка с читателями

По следу исчезнувших

Здравствуйте!
Находясь в армии я попросил своих родителей выписать ваш журнал, ибо я интересуюсь кино. И вот в этом году мы пока никаких номеров не получали. Прошу выяснить, в чем дело. На наш город — это один журнал. На почте сказали, что виновата Москва, она, мол, не прислала. В Саратов почему-то они приходят. Я учусь в Университете г. Саратова и бываю в библиотеке. Там номера приходят. Почему же в Саратовскую область журналы не могут прислать? Если журналы предназначены на крупные города, то так и надо писать в рекламном объявлении о подписке. А то ждешь, а тебе ничего не приходит. Как поется в песне, «надейся и жди...». Если это совпадает с вашей точкой зрения, то надо действовать по принципу «деньги на бочку, и — точка!». Как говорит наш замполит, «куда мы котимся, робята».

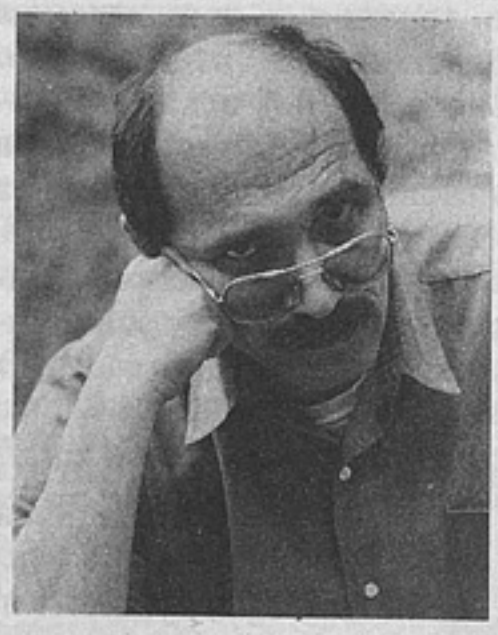
Извините за резкость выражений. Уж больно тоскливо мыслится о перестройке в печатном деле.

В. С. Тябин

Вот видите, в какую сторону ведомство загибает круг: из области — в город Саратов (можете подставить любые другие населенные пункты), а оттуда без подмен — в Москву. Кому конкретно — думайте сами. Можете в Союз кинематографистов, где, конечно, как в любой центральной организации, окопались и отстреливаются антиперестройщики, или в редакцию, которая обманывает читателей, деньги берет, а журналы не ждите — не дождетесь. Известное дело, интеллигенты... Спрашивайте с них, но только не с нас — честняг и работяг. Но у нас есть ниточка. Ведет она на 176-ю страницу.

Александр Кабаков

Невозвращенец



Киноповесть Александра Кабакова «Невозвращенец» — антиутопия, род литературы для нашего читателя непривычный. Только сейчас мы прочли Замятина, Оруэлла. Конечно, литература не влияет на реальность впрямую, но вот о чем вдруг подумалось: если бы эти книги были прочитаны раньше, если бы содержащиеся в них предупреждения были услышаны, быть может, что-то в нашей недавней реальности сложилось бы иначе — гуманнее и разумнее. Способность пережить в воображении ужас, апокалипсис дает силы ему противостоять, уменьшает возможность того, что нечто подобное может случиться в действительности.

Это важно понять и применительно к киноповести, которая предлагается вашему вниманию. Сколь бы пессимистичной ни казалась на поверхностный взгляд позиция автора «Невозвращенца», речь здесь может идти никак не о безнадежности, а о жестком и трезвом предупреждении. О том, что может произойти, если нам не удастся справиться с существующими в нашем обществе деструктивными, антиперестроечными процессами. Предупреждении об опасности, не считаться с которой мы не имеем права, которую должны исторгнуть, изжить.

Вспоминаю в этой связи фильм Константина Лопушанского «Письма мертвого человека», рассказывающий о страшных последствиях атомной войны. Он не о том, что атомная война неизбежна. Он о том, что каждый — каждый! — должен осознать угрозу и сделать все, что в его силах, чтобы катастрофы не произошло. «Невозвращенец» Александра Кабакова о том, что перестройка — это, быть может, наш последний шанс, и мы не имеем права его упустить.

Константин Щербаков

Никогда я так не жалел о том, что лишен больших литературных способностей, как сейчас. Бесцветный и невыразительный либо, наоборот, слишком претенциозный стиль, которым я когда-то записывал результаты своих экспериментов, совершенно непригоден в нынешних обстоятельствах. И думаю, что естественное и полное недоверие, которым будет встречен этот рассказ,— а коли он не вызовет доверия, то не вызовет и интереса, поскольку интересен может быть именно и только абсолютной достоверностью и точностью,— думаю, что недоверие со стороны читателей — если после всего случившегося они когда-нибудь снова появятся — полностью уничтожит тот практический эффект, которого я хотел бы достичь.

Великие проповедники, сумевшие увлечь народ, несомненно обладали великими же литературными дарованиями. Евангелисты не много сделали бы для распространения истины, открывшейся Христу, не будь они гениальными писателями. К сожалению, столь же часто, если не чаще, дар слова бывал отпущен и злодеям, и шарлатанам, и недальновидным, ограниченным глупцам, жаждущим общего блага. Последние бывали даже более опасны, чем заурядные негодяи, — наркотик тем более ужасен, чем естественней он включается в обмен веществ, особенно если и употребление его приятно.

Впрочем, об этом еще будет случай здесь порассуждать. Ведь то, что есть предмет моего рассказа,— не более чем реальная иллюстрация высказанной мысли.

Они явились прямо в институт.

В лаборатории зазвонил телефон, я снял трубку и услышал голос начальника отдела кадров — сварливый голос в сущности уже довольно беззлобного вдового старика, чьи наивные хитрости и интриги давно побледнели рядом с элегантным людоедством моих молодых и ученых коллег.

— Юра,— обратился он ко мне «на ты» по праву старшего,— зайди ко мне, пожалуйста.

— Попозже,— довольно небрежно ответил я. Идти через все здание не хотелось, к тому же на столе лежала куча неподписанных таблиц, а до обеда я решил обязательно полностью с ними разделаться. Старик же для меня давно не представлял никакой власти, даже по части характеристики: надо будет — так и без его благоволения подпишу и поеду... Но голос Аверьяна Павловича стал одновременно и тверд, и искателен почему-то:

— Зайди, я тебя ведь прошу. Сейчас зайди, слышишь?

Выражаясь гораздо более энергично, чем того заслуживала ситуация и чем принято при дамах — правда, у нас в институте, как и во многих такого рода заведениях, уже давно было принято и при дамах,— я отправился в кадры. Я вылез из-за стола, выскочил из лаборатории, слетел по короткой лестнице на пол-этажа и понесся по длинному коридору. Грязно-бирюзовые присутственные стены, вечно мигающие полусломанные лампы дневного света и архаические ковровые дорожки, застеленные полотном с грязными следами, придавали нашему институту вид самой что ни на есть заштатной конторы из глухо провинциальных. А между тем это был академический институт, и иностранные делегации изумлялись, не умея совместить проблемы, которыми мы занимались, имена и степени сотрудников с интерьерами институтских коридоров, а особенно буфета и уборных. Сортиры у нас были выдающиеся даже по отечественным меркам.

В кабинете у Аверьяна из-за гигантского сейфа мне навстречу поднялись со стульев двое. Один из них шагнул вперед и удивительно ловко произвел сразу несколько движений: правую руку он протянул для пожатия, на которое

я машинально ответил, левой откуда-то вытащил и, развернув, на мгновение близко поднес к моему лицу довольно большое удостоверение, в котором я не успел прочесть ни имени-отчества, ни фамилии, ни должности — ничего, только организацию, тут же удостоверение спрятал и, не отпуская правой моей руки, своей левой повел в сторону товарища, невнятно назвав его, одновременно стал сам садиться, потянув и меня книзу, так что и я оказался на стуле. Тут же сел и второй, и вдвоем они образовали как бы коротенький полукруг, в фокусе которого сидел я.

Аверьяна, когда я оглянулся, в кабинете уже не было. Только валялись на его столе какие-то приказы да стояла полуоткрытая жестяная коробочка со штемпельной подушечкой.

Я почувствовал, что лицо мое обрело давно не посещавшее его выражение. Мол, что ж тут такого, ничего особенного, мы люди опытные, понимаем все насквозь, и в визите таком нет ничего удивительного, дело естественное и даже необходимое, хотя, конечно, и не без комического оттенка... Примерно такое выражение: ну, ребята, давайте послушаем, чего вы расскажете...

— Юрий Ильич,— сказал, непрестанно улыбаясь, тот, что пожимал руку,— ну, пришли мы послушать, что вы нам расскажете.

Вопрос был удивительно прям и в то же время абсолютно бессмыслен. Поэтому мне и думать не пришлось, чтобы ответить.

— А, собственно, о чем? Простите, имя-отчество ваше не расслышал... и товарища вашего...

— Игорь Васильевич! Это я виноват, голос у меня тихий да и дикция не очень... Игорь Васильевич я. Простите уж нас, что отрываем... А это вот, прошу любить и жаловать, молодой наш товарищ, начинающий, можно сказать, стажер, я-то уж давно, а он начинает только. Сергей Иванович, его и без отчества можно, молодой еще, а мы думали-думали, к кому бы нам обратиться, и вот решили к вам, вы понимаете, мы, конечно, сначала всё узнали, о вас все, Юрий Ильич, исключительно с уважением отзываются, мы бы к другому еще раз пять подумали, прежде чем обратиться...

— И совсем бы, наверное, не обратились,— вставил Сергей Иванович. Игорь Васильевич заткнулся и вдруг отчаянно захохотал.

— Ха-ха-ха, ох, насмешил, Сергей, ох... И, конечно, ведь он прав, Юрий Ильич, и совсем бы не обратились, но вас здесь все в институте исключительно уважают, и руководство, и так, знаете, рядовые товарищи, исключительно хорошие отзывы, и как специалист, и по-человечески, а нам ведь тоже не хочется к кому попало обращаться, люди, вы знаете, Юрий Ильич, разные есть, одного спросишь, а он и не знает ничего... Вы курите? Закуривайте.

Тут мы все втроем дружно закурили, причем они довольно долго рассматривали мою пачку сигарет и, переглядываясь, качали головами, так что и я внимательно ее осмотрел, прежде чем спрятать, но ничего не увидел.

— Юрий Ильич,— сказал, сделав серьезное лицо, молодой Сергей Иванович,— ну, мы пришли послушать, что вы нам расскажете.

— А, собственно, о чем? Простите, имя-отчество ваше... Сергей...

— Иванович. Вы имена плохо запоминаете? Вот и Игорь Васильевич наш тоже... скажешь ему имя-отчество, а он тут же забыл. Как, говорит, имя-отчество этого, что ты докладывал, Сергей? Я говорю — ну, как же вы не помните, Игорь Васильевич, Джеймс Фрэнклин Лопатофф, а он говорит...

— Бывает, это бывает, Юрий Ильич,— перебил молодого Игорь Васильевич.— Но мы-то пришли послушать, что вы нам расскажете.

— Да, собственно говоря, о чем же я рассказать могу? Игорь...

— Васильевич. Это так уж у нас в роду и велось: я Игорь Васильевич, а отец мой Василий Игоревич был. А дед — опять Игорь Васильевич...

— А меня в честь Есенина мать назвала,— тут же влез молодой. Мы снова все вместе закурили.

— Да,— сказал Игорь Васильевич, выпуская дым в сторону и отмахивая его рукой,— это вы, конечно, Юрий Ильич, просто из скромности на себя наговариваете.

— Что именно?— от третьей подряд сигареты во рту у меня было отвратительно кисло.

— Да вот, что у вас таланта литературного нет и тому подобное. Я ведь, вы сами понимаете, по службе все, что вы пишете, читал, но я, конечно, не специалист, так ведь и от специалистов слышал, что исключительный у вас литературный талант и язык очень богатый, правда, Сергей? Вот Сергей не даст соврать, он у нас исключительно честный, но тоже скажет, что не только в вашем институте, а, может, и во всей Москве сейчас такого языка богатого ни у кого нет. И со стороны руководства о вашем языке самые положительные отзывы, и рядовые сотрудники очень уважают...

— Ну, при чем наш институт?— возразил я, потянувшись было за сигаретой, но раздумал.— Что у нас в институте в языке понимают? Институт-то ведь не литературы же и не русского языка...

— Нет, нет!— закричал Игорь Васильевич и весь подался на стуле вперед, так что пиджак его распахнулся, но он его немедленно запахнул.— Нет, и в институте, и вообще понимают, вы будьте уверены, ценят вас и знают, кому положено, конечно. Вот я вам такой пример приведу: написали вы, допустим...

— Ну, что?— перебил я, потому что он меня уже довел этой пустой и полуграмотной лестью.— Ну, что я написал? Рассуждение о связи между сущностью учения и формой проповеди? Или насчет иллюзий справедливости? И то, и другое — самым сухим, самым казенным стилем...

— Ну, не только,— коротко буркнул Сергей Иванович и даже вроде обиделся по-детски.

— Правильно,— согнав постоянную улыбку, поддержал Игорь Васильевич.— Правильно Сергей говорит: именно не только, Юрий Ильич! Разве вы не можете написать высокохудожественно? Еще как можете. Если захотите нам помочь. Мы ведь думаем, что вы захотите нам помочь, правильно? Мы же вас не заставляем, Юрий Ильич, мы только просим: напишите. Вы же, наверное, не догадываетесь, а нам точно известно: такой поток серости идет сейчас в нашу отечественную литературу, такой поток!.. Ужас. А вы нам очень могли бы помочь.

— Нет, ребята,— сказал я и закурил.— Не понимаю, чем я все-таки могу вам помочь. Совершенно не понимаю. Мало того, что я чутья к слову не имею, я совершенно не умею выдумывать. Я считаю фантазию для порядочного экспериментатора абсолютно неприемлемым качеством и никогда ничего и ни о ком выдумывать не буду...

— Вы нас обижаете,— сказал Сергей Иванович,— честное слово. Да разве мы вас просим выдумывать? Нам и в голову бы не пришло вас об этом просить...

— И в голову бы не пришло,— сказал Игорь Васильевич,— вы нас обижаете просто. У нас совершенно и редакция другая, мы фантазиями или, как вы говорите, выдумками вообще не занимаемся. Это у вас просто представление такое: раз мы, значит, фантазия, беллетристика, романы, ночные бдения, трагедии, как при Бальзаке...

— Или даже при Достоевском каком-нибудь,— добавил Сергей Иванович и чуть улыбнулся.— Преступление и наказание прямо. Это все уже давно прошло, Юрий Ильич, сейчас исключительно документальное всех интересует.

— Время другое,— серьезно закончил Игорь Васильевич.

— Но о чем же я могу написать?! — тут и я засмеялся. Со стороны мы

были, конечно, похожи на совершенно одинаковых людей, коллеги-литераторы беседуют. «Я уже вполне усвоил их тон»,— с ужасом подумал я.— Ну, написать о нашей беседе, например? В лицах...

— Обязательно! — закричали они хором и, немедленно встав, кинулись пожимать мне руки.— У вас прекрасно получится. А мы уж позвоним, вы извините, как только напишете, так и позвоним... Счастливо вам! Прямо так и давайте, странички четыре-пять, на машинке, через два интервала, поля стандартные. Так и пишите: дескать, они явились прямо в институт, и так далее. А потом переходите сразу к главному: ночь, улица, фонарь, аптека, ну, и так далее. Улицу-то знаете?

— Знаю, знаю,— отвечал я, пожимая руки.

— Ну, так и пишите: улица такая-то, почтовый индекс, если в центре, не обязательно... еще раз пожелаем всего хорошего!

— Давайте я вам пропуск подпишу,— сказал Сергей Иванович строго.

Игорь Васильевич высоко, до хруста заломил мне руку за спину и несильным пинком вытолкнул меня в институтский коридор. В коридоре было пусто, и только в дальнем конце светилась одна — ночная, дежурная — лампочка.

Ледяной ветер нес снег зигзагами, и белые струи, словно указывая мне путь, поворачивали с Грузин на Тверскую. Где-то в стороне Масловки стучали очереди — похоже, что бил крупнокалиберный с бэтээра. Я вытащил из-под куртки транзистор и ненадолго — батарейки уже и так катастрофически сели — включил его. «Вчера в Кремле,— сказал диктор,— начал работу Первый Чрезвычайный Учредительный Съезд Российского Союза Демократических Партий. В работе съезда принимают участие делегаты от всех политических партий России. В качестве гостей на съезд прибыли зарубежные делегации — Христианско-Демократической Партии Закавказья, Социал-Фундаменталистов Туркестана, Конституционной Партии Объединенных Бухарских и Самаркандских Эмиратов, католических радикалов Прибалтийской Федерации, а также Левых коммунистов Сибири (Иркутск). В первый день работы съезда с докладом выступил секретарь-президент Подготовительного Комитета генерал Виктор Андреевич Панаев. Московское время — ноль часов три минуты. Продолжаем передачу новостей. Вчера в Персидском заливе неопознанные самолеты подвергли очередной ядерной бомбардировке караван мирных судов, принадлежащих Соединенным Штатам Америки. Корабли шли под нейтральным польским флагом, но это не остановило клерикал-фашистов. Мировая общественность горячо поддерживает миролюбивые усилия...»

Я выключил приемник и двинулся по Тверской. По обе стороны широкой, ярко освещенной луной улицы брели люди. По одному, по двое они шли от Брестского вокзала вниз, к центру. Все несли сумки, у многих за плечами были маленькие тощие рюкзаки — последняя предвоенная мода. И полы многих шуб, курток, пальто так же оттопыривались, как и у меня, а кое-кто нес «калашников» и вовсе — по ночному времени — открыто. Светила луна, и под ее светом ползли, извиваясь, серебряные нити снега, и время от времени нарастал шум и проносился по самой середине мостовой легкий танк или, грохоча проржавевшими дырявыми крыльями, полузадохшаяся «Волга», и шли по тротуарам люди — и легкий гул разговоров шепотом, дыхания, шарканья шагов стоял на улице.

Я вспомнил, как когда-то, давным-давно, а если точнее — ровно десять лет назад — я уже шел по ночной Тверской, тогда еще Горького, и цель моего путешествия была почти такая же, что и сейчас. Мне должно было исполниться сорок лет, было позвано огромное количество гостей, была уже куплена

водка, еще продавалась она совершенно свободно, и никто не опасался попасть в очереди у винного в облаву истребительного отряда угловцев, но вот не хватало нам с женой, видите ли, деликатесов к юбилейному столу. Нам казалось, что с продуктами в магазинах плохо, что на стол нечего поставить, что для того, чтобы достать еду, надо слишком много хлопотать... И мы решили сделать ресторанный заказ. И, проклиная наш постоянный дефицит всего, я шел по ночной улице в кулинарию этот самый заказ делать. У той знаменитой кулинарии с аналогичной целью собиралась большая очередь задолго до открытия. И как же я тогда возмущался! «Ночью! Очередь! За продуктами!» А в заказе чего только не было — кажется, даже мясо... Или масло... уже не помню. Может, этого не было ничего. Может, мне приснилось это такой же лунной ледяной ночью, когда так же змеился по мертвому городу снег и так же трещали пулеметные очереди — мне приснились эти судки, и блюда, и что-то жареное, горячее, и обжигающий глоток водки, и запах кофе, и гости, входящие без оружия, нарядные гости в целой одежде...

Впереди, где-то у Страстной, грохнул взрыв. И улица мгновенно опустела — только последние тени задрожали у стен и исчезли, влившись в подъезды и подворотни. Я вильнул за угол, кинулся к знакомой двери — это был старинный дом, где прошло мое детство,— снова одно из тех многих совпадений, которым мы уже перестали удивляться в эти ночи. Дверь была, конечно, заколочена. Я рванул с шеи автомат, повернул и примкнул штык, подковырнул им доску...

В подъезде я был не один.

— Только стрелять не вздумай,— сказал хриплый голос, по которому не сразу угадалась женщина.— Ты на площадь?

— Ну, допустим,— ответил я осторожно.— Вы... вы где? Я не вижу здесь...

— Москвич,— вздохнула женщина, и мои глаза, притерпевшись, нащупали ее силуэт. Она стояла на площадке между первым и вторым этажами и выделялась на фоне сизого прямоугольника окна.— По выговору слышно — москвич. А я с Днепропетровска, как он теперь?.. С Катеринослава, ага. Вот приехала. А ты не знаешь, шо у вас тут, в этой Москве, можно достать какой-нибудь обуви или нема? Одна суета...

— Не знаю,— ответил я гораздо суше, чем даже хотел.— Я не интересуюсь обувью.

— А шо ж вас интересует?— перешла «на вы» женщина. Она спустилась по лестнице, подошла поближе.— Прикурить у вас будет?

Я прислонил автомат к стене, достал зажигалку, чиркнул. Огонек осветил склоненное женское лицо, сигарету, пальцы...

— Ой, спасибо,— сказала женщина, выпустив дым первой затяжки. Огонек зажигалки еще дрожал. Снизу, от моих ладоней, женщина подняла на меня подсвеченные им глаза. Именно такое лицо я и ожидал увидеть — сколько уже видел я их, этих южных красавиц, налетавших в столицу еще в те полузабытые времена, когда стояли они в очередях за сапогами, не рискуя налететь на выстрелы веером из подворотни напротив, на жестокую проверку Комиссии, на толпу одурелых двенадцатилетних бензинщиков... Сколько раз обманывался этими сухими, точно и тонко прорисованными лицами, сколько раз попадался на эту комбинацию панночки и модели из хорошего журнала!..

И снова во тьме после сникшего огонька зажигалки поплыло передо мной это вечное лицо захватчицы — прямой короткий нос, обтянутые скулы, широко раскрытые, серьезные и ласковые глаза.

— И шо ж сегодня на той площади будет?— задумчиво, как бы сама у себя, спросила приезжая.— Надо сходить...

— Сегодня понедельник,— сказал я. Магия уже действовала, и вся моя

доброжелательность вместе с так и не пропавшим бахвальством осведомленного московита пришли в движение, ринулись навстречу этому невидимому лику обмана.— По понедельникам там многое бывает. Можем пойти вместе...

— А можно и вместе...— с легким и так складно ложащимся на комический напев ее фраз смешком начала женщина, но договорить не смогла. За дверью, прямо в переулке, прошумел автомобильный мотор, грохнуло и зазвенело, и тут же — топот многих бегущих, крики: «Куда?! Стой, стой, сука!.. Ворюга! Торгаш!.. Стой!» Мгновенно схватив автомат, я поймал в темноте женщину за рукав — рукав был скользкий, кожаный — и взлетел вместе с нею на этаж.

— Вот, дверь вы открыли, теперь до нас кинутся,— задыхаясь, прошептала женщина. Здесь, на площадке, окно выходило прямо в переулок. В его синем свечении лицо женщины потеряло почти все от фотомодели и стало совсем ведьмачьим. Я отодвинул ее в простенок, перехватил автомат поудобнее и осторожно придвинулся к стеклу.

В переулке я увидел человек восемь. Насколько можно было разобрать, все они были в военном, в десантных бушлатах, в беретах, стоявших лихо торчком, но по разномастной обуви и брюкам было ясно, что это не регулярные части.

— Афган...— севшим от увиденного голосом шепнул я женщине и не расслышал ее ответа — то, что происходило в переулке, оглушило меня, и смотреть я не хотел, и смотрел, не отрываясь.

Поперек переулка лежала перевернутая набок машина — кажется, старенький «мерседес». Судя по развороченному перед нею асфальту, перевернуло ее взрывом гранаты, который мы слышали. Вокруг этой машины и суетились люди в беретах. Через оказавшуюся открытой сверху дверь они вытаскивали какого-то человека. Похоже было, что человек не особенно пострадал — во всяком случае, он и сам старался вылезти и одновременно вырывался из тащивших его рук... Его вытащили, двое держали его за локти, отведя чуть в сторону. Следом из этой же двери вытащили женщину. Ее тащили, как мертвую,— она висла на руках, складывалась, голова без шапки и платка моталась. Вытащили и ее, посадили, прислонив к багажнику... Тем временем двое, державшие мужчину, вывели его на середину переулка, к ним подошел третий, держа на весу, низко, на вытянутых руках тяжелый пулемет. Двое шагнули в стороны, мгновенно растянув руки мужчины крестом, третий, не поднимая пулемета, упер его ствол в низ живота распятого, ударила короткая очередь. К стене противоположного дома полетели клочья одежды... Женщина сползла вдоль багажника и легла на мостовую, будто устроилась спать — подтянув ноги калачиком.

Через мгновение убийц в переулке уже не было.

— Та шо ж такое, шо ж это такое?! — услышал я и снова обнаружил женщину, глядящую рядом со мной в окно.— Шо ж оно творится в вашей Москве, шоб она уже сгорела!..

— Надо уходить отсюда,— сказал я.— Через пятнадцать минут здесь будет Комиссия, они начнут обыскивать подъезды и чердаки, нам конец...

— Какая еще комиссия,— женщина, плача, упиралась, я тащил ее с лестницы,— какая комиссия, поубивают тут, в той Москве!..

— Комиссия Национальной Безопасности, неужели вы и этого не знаете? — бормотал я на ходу.— Идемте, идемте быстрей!

Мы приоткрыли дверь, но было уже поздно. С двух сторон в переулок въехали машины — полицейский микроавтобус и черная «Волга» с красным мигающим огнем на крыше. Вспыхнули фары, захлопали дверцы, люди в серой полицейской форме и в штатских куртках выскочили и выстроились двумя цепями, перекрыв перекрестки. Я прикрыл дверь. Автомат в моей руке блеснул в проникающем с улицы свете все еще примкнутым штыком...

— Все,— сказал я.— Все, сейчас они пойдут по домам...

Женщина молчала, было слышно только ее дыхание, громкое дыхание потерявшего себя человека.

— Погодите,— я сказал это слишком громко и вздрогнул.— Погодите! А как вы попали сюда? Дверь же была забита...

— Да есть же там сзади другая.— Женщина вспомнила, рванулась, и я, не выпуская ее кожаного рукава, рванулся за ней. Как же я забыл этот черный ход?! Хотя, кажется, раньше он был заперт...

Мы оказались во дворе — собственно, это был даже и не двор, а просто другая улица, но здесь стояли железные помойные ящики, чернел остов давно разбитой машины — это была изнанка некогда шикарного дома, выходящего на Тверскую. Снег здесь не полз под ветром, не змеился — он уже лежал, скопившись невысокими волнами первых сугробов с наветренной стороны помоек и ящиков. У одного из подъездов богатого дома маячила фигура — человек в красной нейлоновой куртке шагал у подъезда взад и вперед, как часовой. Мы прошли близко, я увидел молодое лицо, совершенно седые длинные волосы бесполого существа, услышал бормотание: «Она выйдет — а я тут. Она выйдет — а я тут! Она выйдет — а я...»

Я вспомнил, что в этом подъезде жила некогда знаменитая певица, здесь всегда толпились безумные поклонники. Этот сумасшедший, похоже, бродил здесь с тех самых пор. Может, он и не знал, что кумир его давно уже поет для пассажиров парома, возящего в основном футбольных болельщиков между Англией и Данией. Однажды какой-то буйный бритт швырнул в нее банкой из-под пива — он был огорчен проигрышем ливерпульцев. Би-Би-Си передавало об этом с глумливым сочувствием...

Мы уже шли по Садовой. Сзади остались черные руины «Пекина», миновать их удалось, к счастью, без приключений. С тех пор как гостиница рухнула во время артиллерийских боев, развалины были облюбованы подмосковными анархистами. Все лето здесь висела выцветшая тряпка с надписью «Да здравствуют Люберцы, долой Москву!», а однажды утром я видел, как красная кирпичная пыль, выдуваемая июньским ветром, ложилась на мертвеца, висящего в пустом оконном проеме третьего уцелевшего этажа. Это был парень из московских в своей униформе — черной кожаной куртке. Черная же кожаная фуражка сползла ему на лицо. Он висел на блестящей стальной цепи — так обитатели «Пекина» обозначили свое отвращение к его символу веры, к металлу. Шипы на браслетах, нелепо забинтовавших его вылезшие из рукавов запястья, блестели при свете китайских ресторанных фонариков. Пригородные палачи притащили их откуда-то и повесили в окне по обе стороны казненного. Они даже умудрились их включить, и бледный цветной свет был страшен утром.

— ...А у меня мужа убили еще в запрошлом годе,— продолжала женщина свой бесконечный рассказ.— Хороший был мужик, руки на месте, всем нашим с Красного Камня — это ж у нас район такой в городе — машины ремонтировал, а они ж его и убили... Прямо на сервисе и убили, монтировкой вдарили, деньги — сколько тех денег было, может, тысяча старыми еще, «горбатыми»,— так они взяли и ушли. Соседи...

Я промолчал. Сколько уже слышал я этих историй — и просто в очередях, и от очевидцев, а вот теперь и от пострадавшей... Мне не жаль было ее умельца мужа, для которого тысяча «горбатых» — как раз столько, сколько мы с женой тратили на весь недельный хлебный паек,— была не деньги. Не жаль было и ее, которая сейчас с сотней, а то и двумя этих тысяч приехала «по обувь» и, вспоминая мужа, тащится со мною ночью на площадь. Мне даже и того парня-металлиста, что висел, поблескивая шипастыми браслетами, было не жалко. Жалко мне почему-то было нелепой гостиницы со шпилем...

Мимо знаменитого дома с нехорошей квартирой, у подворотни которого дежу-

рили пикеты с нарукавными повязками «свиты сатаны» и в кошачьих масках, мимо Патриарших, по периметру которых медленно ехал полицейский патрульный танк, скользя прожекторным лучом по фасадам, окружающим пруд, мимо какого-то посольства, обложенного мешками с песком, над которым возвышались голубые каски китайцев из ооновского батальона, мы вышли на Спиридоновку.

—...И вот я вас хочу спросить, а у вас нема, случайно, конечно, новых талонов?— женщина заглянула мне в глаза сбоку, и снова в синем сиянии луны ее лицо мгновенно проделало путь превращений от рекламы какого-нибудь довоенного шампуня из полузабытой «Бурды» до панночки дьявольской.— А я б у вас покупила б один к ста или как тут в Москве дают? Очень мне обуви надо...

— К сожалению,— я остановился. Только теперь я заметил, что так и тащу на виду автомат с примкнутым штыком. Складывая и убирая «калашникова» под куртку, я повторил: — К сожалению... у меня есть совсем немного... только на сегодня... впрочем... если на площади ничего, за чем я иду, не будет, я могу вам отдать по обычному курсу, один к восьмидесяти... на следующей неделе я должен получить еще немного... так что, если хотите...

— Вот же спасибо!— она сразу забыла все свои давние горести и страхи этой ночи.— Вот же спасибо вам! Так я с вами уж, конечно, до самой площади и пойду. А можем, если хочете, вот и на лавочке тут посидеть... пока ж рано?

Слева от нас был маленький сквер возле какого-то дома из старых функционерских. Пустая милицейская будка с выбитыми стеклами темнела на краю сквера. Я взглянул на часы на столбе — было без четверти два. На площади я собирался быть около пяти.

— Что ж... давайте посидим, покурим.

Мы разыскали в темноте полусломанную скамейку, сели, закурили. У нее была, конечно, настоящая «ява», я свернул свою, от протянутой ею пачки отказался — много лет я уже не принимал никакого угощения. Мы затянулись, я достал транзистор — минут пять можно было себе позволить послушать новости, тем более что к концу месяца батарейки обязательно должна была получить жена через очередную помощь «Иносемьи». Ее парижская родня самим своим существованием давала нам возможность и кормиться по талонам, и получать иногда нормальную одежду, обувь, батарейки — правительство не хотело терять тех, кто мог хотя бы когда-нибудь ввезти в страну и настоящие деньги... Транзистор щелкнул и захрипел.

«...столица Эстонской Республики. Здравствуйт-те, дорогие русские друзья! Передаем новости. Вчера в лагере для интернированных граждан России произошли беспорядки. Федеральная полиция приняла меры. В парламенте Прибалтийской Федерации депутат от Кенигсберга господин Чернов сделал запрос...»

Я крутил настройку: от «Прибалтийского голоса свободы» точного времени лишний раз не дождешься.

«...в Крыму. Так называемое симферопольское правительство дает приют отребью, бежавшему на остров. Бандиты из пресловутой Революционной Российской Армии готовятся к вторжению в нашу страну. Всеобщее возмущение прогрессивной интеллигенции демократических стран вызывает в этой связи позиция печально известного сочинителя Аксенова, благословившего своей последней бездарной книжонкой «Материк Сибирь» кровавый мятеж азиатских повстанцев, продолжающих зверствовать в Оренбурге, Алма-Ате и Владикавказе. По сведениям газеты американских коммунистов «Вашингтон пост», недавно этот якобы русский писатель был принят верховным муфтием всех татар Крыма...»

Я выключил — батарейки садились, а время говорить, видно, не собирались. Теперь они говорят время все реже, чтобы заставить побольше слушать всякую чушь.

— Ото ж сволочи!— убежденно сказала моя спутница и швырнула окурок в кусты. И тут же без всякой видимой связи спросила: — А у вас, конечно, извиняюсь, талоны откуда? Может, за границей кто есть или как?

Черт его знает, сколько мне еще пришлось бы пережить переворотов, чтобы отучиться от этой даже не привычки — порока: полной, полнейшей беспомощности перед этими, перед захватчицами!

Я не сказал о родственниках жены.

— Да так... на работе,— бормотал я, выключая транзистор и пряча его во внутренний карман.— Нам платят так...

— А где же вы работаете?— она говорила все тише, теперь она шептала, хотя недавно, когда было опасно и надо было молчать, она голосила вовсю.— А где, а? Извиняюсь, конечно...

Мы уже сидели, обнявшись. Автомат резал ремнем шею и давил и мне, и ей на грудь, я стащил его и положил рядом на скамейку. Она просунула руки под мою куртку.

— Замерзла... вот же ж лавка холодная, ты смотри — на ней же мороз...

Я действительно увидел на лавке, на ее выпуклых планках, иней... Ее кожаное пальто свесилось полой, пола слегка дергалась и мела по снегу...

— Ну... ты не сказал... — ее акцент сейчас был почти незаметен, и слова она уже не пела, а выдыхала.— Не сказал... где... где ты работаешь...

Я сел, снова свернул листок с табаком, чиркнул зажигалкой. Она поправляла волосы, знобясь, застегивая пальто.

— Где, а?

— Ну... в газете,— буркнул я. Я был уже учен и давно не говорил без крайней надобности, где я служу. Тут же спохватился: она могла и знать, что в редакциях талонами не платят...

Но она не знала.

Когда я поднял глаза, она стояла передо мной, и ствол моего автомата был направлен мне прямо в лоб.

— Сучка,— сказала она,— сучка, говно. Давай сюда талоны твои сраные, журналист хренов! Ото из-за таких гнид началось все! Жили, как люди, все было нормально, мужик по шесть тыщ «горбатых» за хороший день зароблял, а вам все было плохо! Завидущие твари! Леонид Ильич вам плохой был, а у нас при нем в городе такая чистота была, и деловым людям, которые жить могли, жизнь была!.. Сталин вам был плохой, Брежнев вам был плохой, вам Горбачев угодил!.. Давай талоны и иди отсюда, а то убью интеллигента московского, вот точно — убью!

Я медленно привстал со скамейки, и она с коротким визгом отскочила подальше, вскинула ствол...

— Тише... — я полез во внутренний карман. Я бы охотно отдал ей эту сотню талонов, но вовсе не был уверен, что после этого она с перепугу не разрядит в меня рожок. И в мирные времена эти не слишком были милосердны... — Тише... сейчас я отдам тебе эти поганые талоны... только не стреляй, дура... тебя же Комиссия сразу возьмет... сейчас...

Можно было, конечно, упасть плашмя, рвануть ее за ноги в скользких полусапогах — и ничего бы она не успела, подумаешь, террористка... Но одно она могла бы успеть: выпустить очередь над моей головой, а здесь, среди этих обреченных домов, шум был почти так же убийствен, как и пуля.

Я уже готов был вытащить из кармана руку с талонами, когда в дальнем конце улицы раздался рев моторов. Вот уже показался передний танк — легкий, десантный, следом одна бээмпэ, другая, грузовик под брезентом и танк замыкающим... На Спиридоновке начиналась очередная ночь.

Она оглянулась на шум. В тот же момент я резко рванулся к ней, правой

рукой зажал сзади ей рот, левой, крутнув в запястье, вывернул ее правую лежавшую на спуске автомата — сильно сжав, чтобы, не дай Бог, не успела нажать. И вместе с ней рухнул наземь, за кусты сквера.

Теперь они позвонили домой.

Я собирался в институт, жена готовила завтрак, и приемник на кухонном столе бормотал беспрерывно — она включала его на все утро. «...Быстроходные катера в Персидском заливе... продолжается выдвижение делегатов... письма наших слушателей подтверждают — альтернативы перестройке нет... Всесоюзная девятнадцатая... а вот мнение академика Татьяны Заславской...»

Я снял трубку.

— Это Сергей Иванович,— услышал я радостный голос стажера.— Только вы вслух не повторяйте, Юрий Ильич, а то жена... Здравствуйте.

— Здравствуйте,— сказал я с омерзением и отчаянием. Значит, это еще будет продолжаться! И кончится ли?..

— Очень надо!— радостно сообщил Сергей Иванович.— Очень надо встретиться! Вы же ведь уже написали? Вот и хорошо. Только в институте уже неудобно, Юрий Ильич. Так что вы приходите лучше к гостинице, Юрий Ильич, ага, к «Интуристу». Так точно, четырнадцать часов, Юрий Ильич. Ну, до свиданья, Юрий Ильич, Юрий Ильич, Юрий Ильич...

— До свиданья.

Я швырнул трубку.

— Кто это? — спросила жена.

— По делам,— сказал я, и тут же ужаснулся: значит, я уже выполняю их указания, скрываю от жены.— По делам, из вестника...

У интуристовского подъезда меня ждал один Сергей Иванович, стажер. Как и положено, он был на посылках. Молча обменялись рукопожатием, молча ехали в лифте в толпе гогочущих и перекликающихся, как в лесу, немцев. Бабка в линялых джинсах, с сиреневой завивкой с доброжелательнейшим интересом разглядывала Сергея Ивановича. Я посмотрел на него ее глазами: нечто пухлощекое, пухлогубое, чубастое — на гигантском теле девяностакилограммового мужика. Она могла нас принять за отца с сыном — впрочем, одет по-сыновнему был я, на нем был приличненький универмаговский костюм с галстуком.

Игорь Васильевич встретил нас в номере радостными рукопожатиями и штатной улыбкой. Теперь я попытался и его портрет сформулировать: получилось нечто среднее между невзрачным современным киногероем и человеком с плаката по технике безопасности. Но улыбка у него была хорошая...

— Как путешествовалось, Юрий Ильич?— улыбаясь этой прекрасной улыбкой, морщившей все лицо, Игорь Васильевич двумя руками потряс мою руку и немедленно усадил в кресло у журнального столика, сам сел напротив, а Сергей Иванович пристроился на краю кровати. Номер был полуприбран, как при смене постояльцев. На столик тут же водрузилась пепельница, и мы, как водится, закурили разом.— Довольны экскурсией?

— Ну,— замялся я,— сами понимаете... интересно, конечно...

— Я думаю,— немедленно перебил Игорь Васильевич,— это ж надо: девяносто третий!

— Я сам всю жизнь мечтал,— вставил и Сергей Иванович,— как Гюго прочитал, так и возникло желание: обязательно девяносто третий. Некоторые хотят, например, две тысячи какой-нибудь, а я почему-то именно в этот самый девяносто третий — и все...

— Ну, нам не положено, — с легкой грустью заметил Игорь Васильевич,—

это уж вам... Как говорится, и с профессиональной точки зрения. Думаю, у вас в институте многие хотели бы, да не могут. На полгодика-годик — пожалуйста, а чтобы сразу в другую пятилетку... Ну, это же понятно: у вас способности... Если хотите знать, я уже двадцать лет вашими экспериментами интересуюсь, и вот даже Сергею говорил, не даст соврать: Юрий Ильич, говорю, из экстраполяторов самый в институте способный. Еще вы обычным экстраполятором работали, а я как только в вестнике ваш отчет прочту, так и говорю: обязательно надо бы Юрию Ильичу на пятилетку-другую рвануть! И руководству даже докладывал... Да ведь вы сами понимаете, Юрий Ильич, времена были другие. Кто бы вас тогда на пятилетку вперед отпустил? Считалось — нецелесообразно... Даже однажды — помнишь, Сергей, ты еще только стажером пришел, семнадцать лет назад — требовали, чтобы я на вас, Юрий Ильич, написал субъективку, как говорится — ну, это у нас так называется, мое, значит, субъективное мнение, а я говорю: хотите — пожалуйста, вот я кладу билет на стол, и можете тогда делать, что хотите, только я Юрия Ильича знаю и ручаюсь... Видите, Юрий Ильич, и в те времена у нас тоже разные люди были.

— А здорово вы ее,— неожиданно сказал Сергей Иванович и улыбнулся. В отличие от старшего, он улыбался сдержанно и тонко.— Здорово! Раз — и скрутили. Могла ведь шум поднять! Убить, конечно, не убила бы, а шуму было бы много...

— Так я же всегда говорил,— тут же включился в неожиданно повернувшийся разговор Игорь Васильевич,— всегда говорил, что Юрий Ильич исключительно смелый человек! Вы же ведь смелый человек, Юрий Ильич?

— Как вам сказать,— я смутился, пожал плечами.— В общем, я действительно в последнее время мало чего боюсь. Семья у меня небольшая, жена — человек самостоятельный, чего мне бояться?

— Вот и я говорю,— согласился Игорь Васильевич.— Вы же и нас не боитесь, правда? Написали все, как будет, ничего не смягчили. Как будет — так и написали. И про интернационалистов, и про молодежь... И правильно! Зачем скрывать, если вы уверены? Нам ведь надо знать чистую правду, если мы правду знать не будем, кто же и предостережет руководство? А руководство надо предостерегать...

— И про наших-то,— Сергей Иванович опять тонко улыбнулся, пухлые его щеки едва заметно дрогнули,— про наших-то... как они на стрельбу-то... примчались... и цепью, цепью... тоже не побоялись сообщить, Юрий Ильич?

— И правильно сделали, что не побоялись!— воскликнул Игорь Васильевич.— Кстати: вы случайно в лицо никого из них не запомнили? А то у нас есть такие факты, что там... некоторые товарищи... ну, в общем, не из наших, а только под наших маскируются... Да что я вам объясняю, вы такую возможность не хуже меня знаете, вы в одном из своих экспериментов ее даже отработали, только в прошлом, конечно...

— В ушедших временах,— уточнил Сергей Иванович,— правильно, Юрий Ильич?

— В общем, да,— вяло согласился я,— только не в ушедших, а в давно ушедших, если вы читали отчет...

— Именно, именно,— согласился Игорь Васильевич,— в давно ушедших. Мы того вашего отчета, правда, не читали...

— Но откуда же Сергей Иванович тогда знает?— удивился я.

— Так вы же сами только что сказали,— удивился и Игорь Васильевич.— Только что: «В общем, да, только не в ушедших, а в давно ушедших...» Правильно, Сергей?

Сергей Иванович кивнул. И тут мне стало нехорошо.

«Они же ни черта не знают сами, — с ужасом понял я, — они же ни черта

не знали, пока я сам им все не рассказал, и они могут сколько угодно говорить, что я уже и о последнем путешествии отчет написал, но я ведь точно знаю, что я его еще не писал! И тот, старый отчет они не читали, а уж могли бы прочесть, его только ленивый не читал и в институте, и вообще, он мне, собственно, и сделал известность, если она у меня есть хоть какая-то... Он же даже был отдельным бюллетенем, о нем же даже на конференции докладывали в Риме!.. Они ничего не знали,— повторял я про себя в панике,— они же ничего не знали, я сам им все наговорил, я сам стал им помогать...»

— Вот только зря вы не указали,— сказал Игорь Васильевич,— не встречали ли вы там кого-нибудь из ваших коллег, только... из тех. С той, значит, стороны...

— Да,— подтвердил и Сергей Иванович и стал еще важнее, чем выглядел обычно, очень важный пацан.— Мы ведь чем интересуемся? Мы же ведь женщинами, например, из Днепропетровска или даже ребятами из военно-патриотических объединений не интересуемся, у нас ведь совершенно другое направление.

— Конечно,— продолжал Игорь Васильевич,— только с той стороны! Разве мы стали бы предлагать вам о женщинах или, например, о прохожем каком-нибудь поклоннике, например, популярной певицы... Это ж все наши люди! Нам это не нужно, и мы вас как порядочного человека об этом и не попросим. Но у нас есть данные...

— Совершенно точные,— вставил Сергей Иванович.

— Что имеется их экстраполятор,— продолжал Игорь Васильевич,— который...

— Или которая,— уточнил Сергей Иванович.

— Это Юрию Ильичу все равно,— сморщился в улыбке Игорь Васильевич,— вон он... как ловко... Не жарко было, не раздеваясь-то?

— Как жарко,— буркнул я, уже ничего не соображая,— иней на скамейке...

— Иней!— Игорь Васильевич захохотал.— Ну, что такому мужику иней, а? Ну, вы даете, Юрий Ильич...

— А экстраполятор с той стороны обязательно там должен быть,— Сергей Иванович стал проявлять странную для него самостоятельность и упорство, вовсе не поддержав фривольный разговор.— И вам надлежит войти с ним в контакт, не вызывая подозрений, ни в коем случае не пресекая его действий, а наоборот, пообещать ему помочь, даже если его действия будут направлены на дальнейшую дестабилизацию...

— Ну, Сергей, это уж слишком для Юрия Ильича,— примирительно сказал Игорь Васильевич, увидев, наверное, что лицо мое изменилось.— Это уж слишком... Это уж наша работа, Сергей, ты ее на Юрия Ильича не перекладывай... Вы только не вспугните, Юрий Ильич, только не вспугните...

И я уже оказался стоящим у двери в номер. И, заглядывая мне в глаза и снова тряся обеими руками мою руку, Игорь Васильевич повторял:

— И никто, никогда, ни за что об этом не узнает, поверьте нам, это ж не в наших интересах, вы самый дальний экстраполятор и талант большой, вам надо писать и писать, а если, допустим, мы вас обнаружим, так нам же от руководства и нагорит, потому что теперь мы уж в одной обойме, Юрий Ильич, и вам надо только не вспугнуть, не вспугнуть, не вспугнуть...

Они оцепили дом в одну минуту. Все были в форме, в своей обычной форме, видимо, дело сегодня предстояло настолько рутинное, что нужды в штатской маскировке не было. Только командовали трое в хороших серых пальто и меховых шапках — они вылезли из последней бээмпэ и сразу стали в стороне.

Мы лежали на тонком снегу за кустами, и, еще зажимая ей рот, я прошептал в ухо этой гадине:

— Крикнешь — либо сам тебя убью, либо они возьмут. Они свидетелей не любят. А мне уж тогда все равно. Поняла?

Она кивнула, насколько могла, стиснутая моей рукой. И я отпустил ее — рука уже окоченела, долго лежать так было невозможно. Едва слышно всхлипнув, она повернула ко мне лицо и даже не прошептала — только показала губами: «Прости, Христа ради, прости! Не выдавай! Забудь!»

— Молчи,— шептал я снова ей в ухо.— Лежи молча, не шевелись. Уедут — пойдешь дальше одна. Все.

Она кивнула и сразу же успокоилась — с невероятным интересом она смотрела теперь на то, что происходит возле дома. Я смотрел тоже, хотя то, что там делалось, уже давно не было ни для кого тайной.

Одно отделение вошло в дом. Все окна в доме уже горели — неяркий ночной свет пониженного, как всегда, напряжения казался на темной улице сиянием. Прошло примерно минут двадцать...

И вот дверь подъезда раскрылась, и показались они.

Мужчины были все как один в хороших серых пальто и меховых шапках, в руках они несли плоские чемоданчики. Женщины были в шубах и полушубках из овчины. Дети и подростки шли в куртках, без шапок, в небрежно накинутых капюшонах.

Их было около сотни.

Они вышли из подъезда довольно тихо, и так же тихо выстроились на мостовой в колонну по четыре — два солдата, слегка подталкивая их, справились с построением буквально за минуту. Из подъезда вышел последний из группы обнаружения. Мгновенно вытащив из полевой сумки огромный висячий замок, он запер двери и побежал к танку, над которым возвышалась радиоантенна, влез в него. Прошло еще две минуты — и во всех окнах дома погас свет, теперь навсегда.

Прыткий солдатик выскочил из танка уже с небольшой табличкой в руках, снова подбежал к подъезду и повесил ее на ручку двери поверх замка. Немедленно после этого один из тех, кто командовал операцией и своей одеждой не отличался от выведенных из дома, прошел в голову колонны и негромко — но в ночном беззвучии было слышно каждое слово — сказал:

— По специальному поручению Московского отделения Российского Союза Демократических Партий я, начальник третьего отдела первого направления Комиссии Национальной Безопасности тайный советник Смирнов, объявляю вас, жильцов дома социальной несправедливости номер — он взглянул в какую-то бумажку, — номер восемьдесят три по общему плану радикального политического Выравнивания, врагами радикального Выравнивания и, в качестве таковых, несуществующими. Закон о вашем сокращении утвержден на собрании неформальных борцов за Выравнивание Пресненской части.

Машины зарычали и двинулись по краям мостовой, один танк шел впереди, другой замыкающим. Колонна шла посередине...

Через десять минут на улице было пусто и тихо.

— Куда их? — спросила женщина. Она стояла в двух шагах от меня, пытаясь дрожащими руками счистить снег и грязь с кожаного пальто.

— Неужели не знаешь?— мне уже не хотелось даже делать вид корректного обращения с этой жлобской бабой, которая, видно, не слышала ни о чем, кроме обувного изобилия в столице.— Во МХАТ на Тверском, потом — туда...

Стволом «калашникова» я показал на небо.

— А шо ж в том мхати? — с ужасом спросила она.

Никакого желания объяснять ей подробности у меня не было.

— Комиссия,— вяло пробормотал я, уже прикидывая, как быть дальше. Уди-

вительно, что она может так спокойно, так уверенно в своей безопасности говорить с человеком, которого полчаса назад пыталась ограбить, может, и убить, крыла матом... Хотя удивляться не приходилось — по нынешним понятиям ничего особенного между нами не произошло, а прежние понятия из сознания этих людей исчезли настолько быстро, что можно предположить — эти понятия и прежде были им не слишком близки. Одно ясно — она не отвяжется от меня до самой площади, рассчитывая так или иначе выманить талоны. Воевать не было сил.

— Пошли,— сказал я, и мы двинулись дальше по Спиридоновке. Проходя мимо подъезда, я покосился на табличку. При свете луны крупные черные буквы на белом читались ясно. «Свободно от бюрократов. Заселение запрещено» — было написано на табличке. В темных окнах молочными отблесками отражались луна и снег. Ветер дул все сильнее, белые змеи ползли по мостовой все торопливее...

Мы свернули на Бронную. Я хотел снова выйти на Тверскую, потому что идти по закоулкам было еще опасней.

Но дойти до Тверской нам не удалось.

Справа, из подворотни, от бывшей библиотеки метнулись тени — и через секунду все было кончено.

У меня с шеи сорвали автомат, с треском разодрали ворот свитера.

— Во двор веди.

Подталкивая стволом, меня впихнули в подворотню. Я обернулся и успел поймать несчастную охотницу за сапогами, которую обыскавший ее отправил к месту сильнейшим пинком в зад.

Во дворе таких же, как мы, очумелых, было, наверное, около пятидесяти. Двор был довольно просторный, мы стояли не тесно, как бы стараясь не объединяться друг с другом. За эти годы я успел побывать по крайней мере в пяти облавах и заметил, что люди никогда не объединяются в окруженной стражей толпе — наоборот, каждый пытается сохранить свою отдельность, особенность, рассчитывая, видимо, и на исключительное решение судьбы. Спутница моя немедленно выпросталась из моих объятий и отошла метра на полтора.

С четырех сторон двор освещали фары стоящих носами к толпе легковых машин. Какой-то человек влез на железный ящик помойки, взмахнул рукой, в которой был зажат длинный нож-штык, и негромко прокричал:

— Всем стоять смирна-а! Вы заложники организации Революционный Ка-амитет Северной Персии! Наши товарищи захвачены собаками из Святой самообороны. Если через час они не будут освобождены, вы будете зарезаны — здесь, в этом дворе. Кто будет кричать — будем резать сейчас!

В толпе раздался тихий стон, и я увидел, как женщина у дальней стены упала на землю — видимо, потеряла сознание. Человек слез с ящика и сгинул. Я сел на землю, многие вокруг тоже стали садиться. В суете эта баба, мое наказанье, оказалась рядом, примостила полы пальто, уселась, придвинулась...

— Прости...— услышал я спустя несколько минут и взглянул на нее. Она плакала, спрятав в руки лицо, и шептала, будто даже не обращаясь ко мне: — Прости, ради Бога прошу... Разве ж я вбила б тебе? Просто от нервов...

Столько наивной прямолинейности, столько детского убогого желания собственного блага было в ее бормотании. Мы сидели обнявшись, я начал дремать... Меня разбудил крик:

— Идут! Идут!!

Я открыл глаза. Кричал, видимо, кто-то из заложников, крик шел с земли. В подворотню входили цепочкой люди — точно такие же заросшие до глаз черными бородами, как те, кто нас захватил. Заложники вскакивали с земли, теснились к краю двора, к стенам... И вдруг над двором поплыло пение. Это было негромкое, но мощное мужское восточное пение, унылый мотив поднимался все выше и выше... И навстречу вошедшим — я понял, что это и были освобожден-

ные наконец пленные,— ото всех концов двора двинулись те, кто их ждал, каждый подходил к какому-то из прибывших, обнимался и застывал надолго. А пение все росло...

Визг, прорезавший это пение, был страшен, но короток. Толпа заложников отхлынула из дальнего конца двора, и я увидел: двое чернобородых стояли там, по-прежнему обнявшись, но уже глядя не друг на друга, а на третьего. Третий же, низко кланяясь, подавал им что-то, сначала мне показалось — какую-то кастрюлю...

Но это была не кастрюля, а большая меховая шапка, а в шапке отрубленной щеей вверх лежала человеческая голова.

Тело валялось чуть в стороне. Это была женщина. Рядом с телом лезвием в темной луже лежала обычная саперная лопатка на короткой ручке.

Тяжелый выдох — не крик, именно выдох — вознесся над толпой. И в наступившем за ним безмолвии заложники ринулись к подворотне. В центре прохода тут же возникли двое чернобородых, в руках у них были старинные, может, еще Первой Гражданской — где они их только выкопали! — шашки... Нас, стоявших ближе других к этому проему, толпа несла впереди.

Когда до убийц оставалось уже метра два, я рванул женщину за руку, и мы вместе упали плашмя. Люди пошли над нами, пытаясь свернуть,— первые, следующие уже не пытались... Мы ползли, и за то время, что мы проползли этот метр, я успел заметить многое. Я увидел снизу, как один из встречавших толпу первым опустил клинок и, резко дернув им слева направо, рассек по животу почти пополам переднего в толпе, уже пятившегося, но подпираемого сзади толстого мужчину в коротком плаще... Я успел почувствовать, что ни на меня, ни на женщину люди почти не наступали: их движение уже не было столь общим, ровным стремлением к подворотне, они уже топтались на месте, разворачивались, и мы оказались в мертвой зоне, быстро пустевшей зоне между убивавшими и убиваемыми... Я успел запомнить, что правой рукой все еще намертво цепляюсь за рукав ее пальто... И я успел заметить самое главное: двое с шашками не смотрят вниз, они смотрят на толпу прямо перед собой, и тот, что уже зарезал одного, медленно встряхивает, встряхивает клинок, отбрасывая с него слишком медленно стекающую кровь, и ищет, ищет в толпе следующего, а второй еще не совсем готов и держит шашку — вверх острием, и стоит неустойчиво...

Прямо с земли — я привык за эти годы лежать на земле, ползти, бегать на четвереньках,— прямо с земли, как взбесившаяся ящерица, прыгнул я на этого нерешительного, обеими руками вцепился в его правое запястье, выкрутил... Оружие со звоном, разодрав на плече мою куртку, вывалилось и отлетело в сторону. А я уже что было сил ударил изумленного мальчишку — смуглого, едва заросшего бородой — коленом в пах и бросил его, обмякшего, на медленно поворачивающееся ко мне лезвие.

Женщина еще стояла на четвереньках, она еще только пыталась встать на ноги, толпа еще только качнулась, чтобы смять и затоптать тех двоих, и убийца еще только пытался сбросить своего неудачливого товарища с бесполезного клинка, и сзади, из глубины двора, прогремела еще только первая очередь в спины рвущихся к выходу людей. Это была очень замедленная жизнь, словно ночь состояла не из холодного ноябрьского воздуха, а из воды. И, как бывает под водой, сильно, неестественно плавно изогнувшись, я тянулся, тянулся — и дотянулся, схватил ее за шиворот, за крепкий кожаный ворот ее очень удобного сейчас пальто и потянул, рванул — и мы выплыли на улицу и длинными, все еще подводными прыжками начал уходить вглубь, в переулок, к Палашевскому рынку...

— Кушать хочется, прямо невозможно,— сказала она.— Второй день не кушала, еще с поезда...

Мы сидели на полусгнившем прилавке пустого рынка, и тени диких собак носились кругами все ближе и ближе. Больше всего я был огорчен потерей автомата: безоружный имел не много шансов дожить до утра на московских улицах.

— Погоди, узнаю время,— сказал я,— может, еще и поедим.

Из внутреннего кармана я достал транзистор. Удивительно — он был совершенно цел. Часов у меня не было уже давно, радио, как и для многих, определяло всю мою жизнь. Часы были изъяты Комиссией еще прошлым летом, слишком часто их использовали во взрывных устройствах... Я нажал кнопку.

«...выражает соболезнование родным и близким погибших, всем пострадавшим при аварии на Красноярской ГЭС. По предварительным данным, во время разрушения плотины погибло около двадцати трех тысяч человек, около восьми тысяч ранено, сотни тысяч остались без крова и продуктов питания в связи с затоплением Красноярской и значительной части прилегающих областей. Общий ущерб составляет, по предварительным подсчетам, около восьмидесяти миллиардов талонов. Ведется расследование. В ближайших выпусках новостей мы передадим очередные сообщения правительственной Комиссии. Московское время — три часа тридцать семь минут. Слушайте концерт из произведений русской классической музыки. Первую симфонию Альфреда Шнитке исполняет...»

Я выключил приемник и потянул ее, спрыгивая с прилавка.

— Тут неподалеку, может, поедим.

Перед тем как позвонить в дверь, я отряхнулся, отряхнул и ее, потом, несмотря на все набирающий силу ветер, стащил и взял на руку куртку — в одежде, разрезанной шашкой, ходить в этот шикарный ночной кабак было не принято.

Открыл почему-то сам хозяин — высокий, худой, моложавый еврей в коротко стриженных седых кудрях, по последней моде одетый во все сшитое у лучших крестовских портных. Фрак на нем сидел безупречно, короткие лакированные сапожки сияли.

— А-а, вольные дети любознательности тоже посещают злачные места,— обрадовался он. Вроде обрадовался... Когда-то в давно сгинувшей жизни, за много лет до катастрофы, мы работали вместе.— Ну, прошу, и даму... познакомишь бедного артельщика с дамой?.. Как это — сам не знаком?!.. Очень приятно, Валентин... прошу вас, Юлечка... а вы знаете, что ваш грубый спутник — гений?..

Он продолжал трепаться, как будто мы не знакомы четверть века и будто не в полутемном зале ночного ресторана времен Великого Выравнивания мы встретились, и не стреляют за глухими ставнями неуемные автоматчики — будто сошлись мы в нашем старом доме на Никитском... Как он тогда назывался? Суворовский, кажется... И сейчас выпьем по рюмке коньяку, и платить буду, конечно, я, потому что у него, как всегда, ни копейки...

— Угощаю, угощаю,— шумел Валька,— пока ты не решился ко мне, в артель, я угощаю... а то давай бросай свою бескорыстную борьбу за решительный возврат к светлому прошлому! Не надоело еще за десять тысяч «горбатых»-то ежемесячно бороться?

Мы шли по залу, и я кивал знакомым. Поэт, за последние годы не написавший ни одной короткой строчки и занимавшийся исключительно борьбой за признание поэтов штатными бойцами Выравнивания с жалованьем в талонах... Угрюмая компания бывших проституток, полностью ушедших в артельное шитье после краха профессии в страшном девяносто втором, когда от эпидемии ЭЙДСа они все чуть не вымерли... Какой-то очумевший от сыплющихся с неба денег артельщик — он пировал в компании двух атлетов — личной охраны из каратистов в отставке... И многих из этих привидений я почему-то знал — иногда сам удивлялся, откуда у меня такие знакомые и зачем они мне...

— Я и сам с вами выпью,— сказал Валька.— Вы будете пить?

— У тебя ж не подают,— удивился я.— Откуда?

— Ну, конечно,— расхохотался Валька,— а эти все кока-колу пьют, что ли? Так у них на нее денежек не хватит... Могу угостить отличнейшим напитком, одна хитрая артелька наладила из зеленого горошка венгерского... Лучше довоенной «Пшеничной», честно!

— А угловцев не боишься? — поинтересовался я.

— А угловцев бояться — трезвым капитализма дожидаться! — Валька, по обыкновению, повторял самые дешевые из расхожих шуточек. Между тем лакей уже принес на наш столик блюдо с американской пастеризованной ветчиной, французскими прессованными огурцами и положил возле каждого прибора по куску — огромному, граммов на сто! — настоящего хлеба... Посреди стола уже стоял графин с темно-зеленой жидкостью...

Тем временем на сцене музыканты разбирали инструменты. Черт его знает, как Вальке удалось получить разрешение на пользование мощной, берущей огромное количество энергии усилительной аппаратурой! Но ребята уже настраивались, динамики взревывали... И вот уже вышла певица, зацепила кринолином шнур, другой, наклонила микрофон...

— Вас приветствует рок-шантан «Веселый Валентин»!

И немедленно ударил сумасшедший вальс, зарычали гитары, и певица закричала, конечно же, самую модную этой зимой песню:

Я ждала тебя в семь,
Но часов нет совсем
Ни у тебя,
Ни у меня
Нету часо-ов!
Но что-то тикает внутри,
На это что-то посмотри
И ни тебе,
И ни мине
Не надо слов!

В зале уже подхватывали лихой припев:

Эй-эй, господин генерал!
Зачем ты часы у страны отобрал?

Шантан смеялся над властью...

Когда мы наконец подошли к Страстной, там стояло предрассветное затишье. Только в такие часы и бывало тихо на этом издавна самом буйном в городе месте. На площади копошились рабочие — глянув в их сторону, я понял, что за взрывы гремели здесь час назад: в очередной раз памятник Пушкину взрывали боевики из «Сталинского союза российской молодежи». И снова у них ничего не вышло: фигура была цела, только слетела с постамента, да обвалились столбики, на которых были укреплены цепи. Рабочие уже зацепили поэта краном и втягивали на место, бетонщики ремонтировали столбики.

— А кто ж то заделал? — спросила Юля. Она, чем ближе к концу шла ночь, задавала все более простые и бесхитростные вопросы — видимо, даже для такой несложной нервной организации ночная прогулка по столице оказалась слишком серьезным испытанием.

— Твои верные сталинцы,— раздраженно ответил я. Все более дурные предчувствия мучили меня этой ночью, и возникала уверенность, что нынешними ночными встречами мои неприятности не кончились.— Твои сталинцы и патриоты...

— А за шо? — изумилась она.— Это ж Пушкин или кто?

— А за то,— уже в бешенстве рявкнул я,— что с государем императором враждовал, над властью смеялся — раз, в семье аморалку развел — два, происхождение имел неславянское — три! Мало тебе? Им достаточно...

— А шо ж неславянское,— еще больше удивилась она,— он разве еврейчик был?

Я не нашелся, что ответить.

— В метро пошли,— сказал я.— А то на улице без оружия долго не проходим...

— А в метро там спокойнее?— спросила она. Видно, после всех переживаний она просто не могла замолчать.— Чего тогда с Брестского вокзала не ехал в метро?

— Ночью там тоже... не рай,— неохотно пояснил я.— Но все же... хотя бы с оружием не пускают... официально.

Мы уже шли по скользким, сбитым и покореженным ступеням эскалатора. Когда-то я терпеть не мог идти по эскалатору — когда он двигался сам...

Перрон был почти пуст — только вокруг колонн спали оборванцы, голодающие Ярославль и Владимир давно уже жили в столичном метро. Да несколько человек подростков сидели посреди зала кружком, передавая из рук в руки пузырек. Сладкий запах бензина поднимался над ними, один вдруг откинулся и, слегка стукнувшись затылком, застыл, уставившись открытыми глазами в грязный, заросший густой паутиной и рыжей копотью свод.

Поезда с двух сторон подошли почти одновременно — редкие ночные поезда. Один из них остановился, двери раскрылись, но никто не вышел — вагоны были пусты. Другой же, как раз тот, что был нам нужен, к Театральной, прошел станцию, почти не замедляя ход. Впрочем, он и так полз еле-еле, километров семь в час, и поэтому я успел хорошо рассмотреть в чем дело.

В кабине рядом с машинистом стоял парень в мятой шляпе и круглых непроницаемо-черных, как у слепого, очках. С полнейшим безразличием направив очки на проплывающую мимо станцию, парень, сильно уперев, так что натянулась кожа, держал у скулы машиниста пистолет. Длинные косы парня свисали вдоль его щек мертвыми серыми змеями.

В первом вагоне танцевали. Музыка была не слышна, и беззвучный танец был так страшен, что Юля взвизгнула, как щенок, и отвернулась, спрятала лицо... Среди танцующих была девица, голая до пояса, но в старой милицейской фуражке на голове. Были два совсем молодых существа, крепко обнявшиеся и целующиеся взасос, у обоих росли редкие усы и бороды. Был парень, у которого гладко выбритая голова, окрашенная красным, поверх краски была оклеена редкими серебряными звездами. Он танцевал с девушкой, на которой и вовсе ничего не было, даже фуражки. На правой ее ягодице был удивительно умело вытатуирован портрет генерала Панаева, на левой — обнаженный мужской торс от груди до бедер, мужчина был готов к любви... Когда девушка двигалась, генерал Панаев совершал непотребный эротический акт. Заметив, что поезд проезжает освещенную станцию, девушка повернулась так, чтобы вся живая картина была точно против окна, и начала крутить задницей энергичнее... И еще там, конечно, танцевали люди в цепях, во фраках, в пятнистой боевой форме отвоевавших в Трансильвании десантников, в старых костюмах бюрократов восьмидесятых годов, в балетных пачках, даже в древних джинсах... Посередине танцевал немолодой человек в обычном, довольно модном, но явно фабричного отечественного производства фраке. Выражение лица его было — сами скука и уныние, но нетрудно было догадаться, почему его приняли в эту компанию: именно он и держал на плече какой-то дорогой плэйер, беззвучно аккомпанировавший дьявольскому танцу.

Следующие два вагона были темны, там, видимо, спали. Только кое-где вспыхивали огни самокруток да вдруг к темному окну приникла отвратительная рожа: разбитая, в кровоподтеках и ссадинах, с всклокоченными над низким и узким лбом желтыми слипшимися волосами... Рожа была, кажется, женская, но я бы не поручился. Через мгновение рожу обхватила сзади толстая голая рука и оттащила от окна... В этих вагонах собралось дно.

Наконец, последний, пятый, был светел, и не просто светел, а освещен так ярко, как уже давно не освещалось ни одно обычное помещение в городе.

В вагоне посередине стоял обычный домашний диван, на диване сидел обычный человек средних лет в свитере и мятых штанах и, склонивши набок лысую голову, играл на обычной гитаре. Это был знаменитейший сочинитель, песни которого пела вся страна. В веселом поезде везли его, чтобы, остановившись где-нибудь в Дачном под утро, вытащить на перрон и заставить петь. Потом его угостят чем-нибудь из горошка или еще какой-нибудь гадостью. Великий неразборчив и в выпивке, и в знакомствах...

Поезд сгинул в туннеле. Следующий должен был прийти не раньше чем через полчаса. Ждать не было смысла — он мог быть еще страшнее, ночь выдалась беспокойная. Но и идти с голыми руками дальше не хотелось.

И тут меня осенило. Ведь оружие все равно понадобится...

Я растолкал одного из спящих у колонны. Это был тощий, даже более тощий, чем многие его земляки, старик, судя по выговору — из Вологды или откуда-нибудь оттуда, с севера.

— Чего надо-то? — спросил он, приподняв голову на минуту и снова кладя ее на руки, чтобы не тратить силы. Глаза он так и не раскрыл. Я присел рядом на корточки.

— Отец,— шепнул я,— слышь, отец, «калашникова» нет случайно? Лучше десантного... Может, от сына остался? Я бы пятьдесят талонов отдал сразу...

Старик раскрыл глаза, сел. Беззубый от пеллагры рот ощерился.

— Отец, говоришь? От сына? Да я ж сам тебе в сыновья гожусь, дядя!

Я увидел, что он говорит правду, этому человеку было не больше тридцати. Но и голодал он уже не меньше года.

— Калашника нет,— с сожалением сказал он.— Продал уже... А макарку не возьмешь? Хороший, еще из старых выпусков, я его по дембилю сам у старшины увел... Год назад... Под Унгенами стояли, в резерве, тут объявляют — всё ребята, домой, конец. Я его и увел... Возьми, дядя! За тридцать талей отдам... четыре дня не ел, веришь...

Он уже рылся в лежавшем под головой мешке, тащил оттуда вытертую до блеска кожаную кобуру...

Я отсчитал деньги и, не вставая с корточек, чтобы не демонстрировать особенно покупку, надел кобуру на ремень, под куртку, сунул в карман три обоймы. Потом встал — и поймал ее взгляд.

Юля смотрела на карман, откуда я доставал талоны.

И тогда я понял, что наше совместное путешествие должно кончиться немедленно, чтобы мы оба пока остались в живых.

— Ну, пошли,— сказал я. Она двинулась за мной, как загипнотизированная, ее «горбатые» жгли ее сердце, мои талоны не давали дышать.

Мы вышли из метро, и я сразу свернул за угол подземного перехода. Здесь было абсолютно пусто и почти темно, свет сюда шел только из дверей станции. Я вытащил пистолет, повернулся к ней и медленно поднял ствол на уровень ее темных, так и не узнанного мною цвета глаз.

— Иди,— сказал я,— иди от меня. Талонов от меня не получишь. Хлеб можно купить и на «горбатые», а без лишних сапог обойдешься. Иди. Хватит. Я боюсь тебя.

— А куда ж я пойду? — спросила она довольно спокойно.— Ночь же, бандиты кругом...

— До утра побудь в метро. Утром сообразишь,— сказал я.— Иди. Иначе я выстрелю. Ты не даешь мне выбора.

Она кивнула.

Я стоял и смотрел ей вслед. Вот она толкнула качающуюся стеклянную дверь, вот начала спускаться по лестнице...

В это время над ухом у меня негромко сказали:

— Ну-с, как вам все это нравится?

Я отскочил, развернулся лицом, нащупал кобуру...

— Да бросьте, вы что, с ума сошли совсем, что ли?— мужчина в темном пальто и кепке-букле пожал плечами. Откуда его черт принес? Из перехода подошел, наверное... Но как тихо!

— Так нравится или не очень? — продолжал мужчина. Лицо его при свете, доходившем через стеклянные двери станции, показалось мне знакомым — хотя кого я только не встречал за жизнь в этом городе...— Вот, радуйтесь, дождались! То, что вы все, вся наша паршивая интеллигенция, так ненавидели, рухнуло. Бесповоротно рухнуло, навсегда. Аномалия, умертвлявшая эту страну почти век, излечена, лечение было единственно возможным — хирургическое... Ну, и вы полагаете выжить после операции? Да и сама операция хороша, а? Госпитальная хирургия: кровь, ошметки мяса, страх и никакого наркоза, заметьте...

— Если вам так уж полюбился ваш убогий образ, то отвечу,— я привалился к облупленному кафелю стены перехода, достал табак, стал сворачивать.— Извольте: мы начали лечение. Длительный, сложный курс терапии. Но последовательности не хватило. А в девяносто втором — метастаз: его превосходительство генерал Панаев. Это — верная смерть. Что же — прикажете ждать, пока этот рак страну сожрет? Или все же хирургия?

— Варварство и идиотизм,— презрительно скривился собеседник. И я вдруг понял, с кем имею дело. По выговору, по всей манере... Вот и встретились! Теперь я уже не смогу отрицать — эта старомодная привычка строить фразу, этот свободный жест, забытые в стране слова...— Варварство и идиотизм,— повторил он.— Как и собственно отечественная медицина. Все на уровне каменного века. А разве лучше умереть зарезанным, чем естественно? По-моему, вам еще час назад представлялась возможность лечь под нож, но вы постарались ее избежать...

— И вы?..— удивился я.

— Едва ноги унес,— вздохнул он. И засмеялся мягким дворянским смешком.— А вы, надобно признать, весьма тут поднаторели выходить из отчаянных ситуаций. Подучились! М-да... Вот вам и еще один светлый праздник освобождения. Погромы, истребительные отряды, голод и общий ужас... Потом, естественно, разруха, потом железной рукой восстановление... Бывших партийных функционеров уже по ночам увозит Комиссия. Все ради будущего светлого царства любви и, главное — справедливости. Но... Время будет идти... Через десять лет, если доживете, будете отвечать на вопрос: чем занимались до девяносто второго года? А не служили в советских учреждениях? А не состояли в партии или приравненных к ней организациях? Не ответите — сосед поможет...

— Ведь не хотели мы этого! — заорал я и закашлялся дымом.— Но генерал же!.. Потом — генералиссимус? Мы побоимся крови, а он? И опять пойдем под нож, как бараны?! По традиции...

— Не орите. Сталинцев накличете или «витязей» черноподдевочных,— холодно посоветовал собеседник.— И что это за дрянь вы курите? Угощайтесь... Он протянул пачку «галуа».— Угощайтесь, угощайтесь, у меня пока еще есть... Да-с, ничего вы значит, так и не поняли... Черт вас раздери, любезные соплеменники... Вы когда-нибудь научитесь терапии-то европейской? Почему там бастуют веками — и ничего, а у нас день бастуют, на второй — друг другу головы отрывают? Почему там демонстрации, а у нас побоища? Почему там парламентская борьба, а у нас «воронки» по ночам ездят? А вам, смутьянам книжным, все мало, все мало! Подстрекаете, подталкиваете... Ату его, он сталинист! Гоните его, он консерватор! Ну, прогнали консерваторов, а они-то — кон-сер-ва-торы! То есть хотели, чтобы оставалось все, как было, чтобы хуже не стало... Дождались операции? Ну, теперь крови не удивляйтесь, особенно своей. Живой-то орган кровоточит сильнее...

Злым щелчком он выбросил свой окурок, помолчал... Я докуривал сигарету тоже молча, забытый восхитительный вкус настоящего табака сбивал мысли.

— Ладно,— вздохнул он,— что теперь говорить... Да вы ведь и согласны со мною, я же вижу. Так что, если захотите изменить свою жизнь,— милости прошу. Помогу, чем сумею. Найти меня несложно...— небрежным движением он сунул в карман моей куртки твердый бумажный прямоугольник.— Здесь и телефон, и адрес. На всякий случай по телефону себя не называйте, просто попросите, кто подойдет, о встрече в известном месте. Это значит — я буду вас ждать здесь же, в первую после звонка ночь, вот в такое же время... Засим — желаю здравствовать.

Он повернулся и пошел к дальней лестнице перехода. Из-под пальто его были видны вечерние брюки с атласными лампасами и лакированные туфли, вовсе неуместные ночью в районе Страстной.

— Тут вы, конечно, немножно перегнули, Юрий Ильич,— сказал Игорь Васильевич и, как обычно, засмеялся.— Женщину под пистолетом гнать не стоило. Тем более и пистолет-то... купленный. А вы знаете, у кого, кстати, вы его купили?

— Дезертир,— сказал строгий Сергей Иванович.— Совершенно точно дезертир и, как он же сам признался, расхититель военного имущества. Зря вы рисковали Юрий Ильич, зря...

— Мы вас, если что, конечно, в обиду не дадим, позвоним или подъедем, если нужно,— сказал Игорь Васильевич.— Но другому бы пришлось отвечать...

— Вот и не нужно за меня заступаться,— упрямо сказал я и придавил сигарету в пепельнице. На этот раз мы сидели уже не в гостиничном номере, а в какой-то квартире в одном из старых, давно вышедших из-под капитального ремонта домов на Садовой. Квартира была полупустая, только большой холодильник шумел в прихожей да в углу большой комнаты стояли два казенных кресла, низкий столик и диван с одним отломанным валиком. Окна были завешаны желтыми газетами, сквозь газеты лупило солнце... Но пепельница на столике, естественно, имелась.— Нет уж, не надо меня защищать, прошу вас...

— Да как хотите, Юрий Ильич,— воскликнул Игорь Васильевич,— как хотите, мы ж понимаем, что вы человек самостоятельный, независимый, смелый, талантливый, гордый, неподкупный...

— И вообще,— закончил Сергей Иванович, который от раза к разу становился все строже и строже, все важнее и важнее, покрикивал и на Игоря Васильевича, и на меня.— Но теперь вопрос другой: ну, прогнали вы эту... даму. И дальше что? Почему же вы дальше не написали, а, Юрий Ильич?

— Что вы имеете в виду? — спросил я, чтобы как-то потянуть время, чтобы, может, снова свести разговор к невнятице, к неконкретной лояльности.— Вообще-то больше и не было ничего... Ну, прохожие разные... бандиты...

— Нет, Юрий Ильич,— тут посерьезнел и Игорь Васильевич,— с бандитами все уже ясно. Вы нам напрасно не доверяете, Юрий Ильич. Времена теперь не те, мы ж вам сесть вот предлагаем, а вы... Мы сейчас в трудном положении, Юрий Ильич, а вы не верите. Пока с нами говорите — верите, а потом, как уйдете, так вас кто-то и настроит против нас. Может, жена?

— Почему жена? — я чувствовал себя все увереннее по мере того, как нарастал их напор.— Вот вы говорите, времена не те. А если снова будут те?..

— Что ж вы думаете, Юрий Ильич, мы тогда здесь дыбу поставим, что ли? — обиделся Сергей Иванович.— Разве можно так рассуждать? Вы же нас, лично нас, перед собой видите? Похоже, что мы на такое способны?

— Ну, лично вы, может, и не способны,— замялся я,— но редакция в целом...

— И никто в редакции, уверяю вас! — взвился Игорь Васильевич.— Это все у вас

старые стереотипы, как теперь говорят, образ друга... то есть врага... А у нас теперь все кадры сменились, народ грамотный, вон Сергей даже три института кончил, правильно, Сергей?

— Ну,— сказал Сергей Иванович.— А раньше у нас даже подполковники не все читать умели. Вот Игорь Васильевич лично помнит одного, он даже «расстрел» через одно «эс» писал, представляете?

— Представляю,— сказал я, и мы все втроем засмеялись. Хорошо так засмеялись, понимая друг друга...

— Вот я и говорю,— сквозь смех произнес Игорь Васильевич,— если у вас адресок и телефон этого... ну, который вам предлагал кое-что... если остались, вы поделитесь, вам же и легче будет...

— Это ж ведь он и есть,— сокрушенно вздохнул Сергей Иванович,— экстраполятор ихний. Причем тесно связанный с ихними пресловутыми редакциями. С нашими, извиняюсь, коллегами по ту сторону исторических баррикад. Он только числится экстраполятором, а на самом деле имеет звание старшего редактора. Его уже один раз выдворяли даже.

— Действительно,— я ляпнул и остановился.— Действительно...

— Что действительно? — Сергей Иванович быстро встал с дивана, на уголке которого он по обычаю устроился, подошел ко мне вплотную, нагнулся — почти лицом к лицу. Пацан этот быстро повзрослел. Губы у него уже были не такие пухлые, а толстые щеки стали обвисать, он был все так же важен, но уже совсем не смешон.— Что действительно? Говорите!

— Я его вроде и раньше видел...— мямлил я.— Довольно известный экстраполятор... Представляет здесь какой-то их институт. Не помню...

— А мы помним! — Игорь Васильевич тоже склонился ко мне, два эти лица теперь были так близко к моему, что черты их даже искажались.— Помним: Николай Михайлович Лажечников, потомок эмигрантов, Николас Лаже, представитель института экстраполяции Европейского Сообщества, на самом деле — старший редактор одной из редакций! Адрес, телефон! Быстрее, Юрий Ильич!

— Я потерял,— пробормотал я.— Выронил из куртки...

И тут же атмосфера в комнате снова стала очаровательно дружеской.

— Ну, это совсем другое дело! — опять весь сморщился в сплошную улыбку Игорь Васильевич.— Так бы и сказали! Что вы, ей-богу, Юрий Ильич? Это ж полностью меняет дело... Потерять каждый может.

— Вот я, например, однажды шесть томов совершенно секретного дела потерял,— засмеялся и Сергей Иванович,— когда еще молодым был...

— Точно! — хлопнул себя по колену Игорь Васильевич.— Ровно восемнадцать лет назад, когда его только из полковников в стажеры перевели, точно, Сергей?

— Так точно,— подтвердил Сергей Иванович.— Потерял — и ничего. Потерять любой может...

— Из полковников — в стажеры,— повторил я. Ум у меня вовсе заходил за разум.

— Ага,— кивнул Сергей Иванович,— у меня тогда еще только четыре класса было, я вечернюю начальную заканчивал... Ну, полковник, сами понимаете: корову через «ять» писал, одно дело знал — иголки да ногти... А уж потом в один институт поступил, во второй, и пошло... Уже восемнадцатый год стажером. А что? Почему вы этим заинтересовались?

— Я по-онял,— хитро протянул Игорь Васильевич.— Юрия Ильича мое звание интересует, правильно? Так я вам скажу: майор я. В восьмой класс перешел только что, с отличием... Еще вопросы, как говорится, будут?

— Никак нет,— ответил я.— Все ясно. А вы, Сергей Иванович, значит...

— Как двадцать пять лет отслужу,— кивнул Сергей Иванович,— так всех моих

институтов как не бывало. Получу снова первое офицерское звание — и в вечернюю. Арифметика, география, то-се...

— Вот так, Юрий Ильич,— заключил Игорь Васильевич.— Обновляем помаленьку кадры. А вы думали, у нас не меняется ничего... Ну, я вижу, вы спешите. Так что пожелаю... А найдете адресок или там телефончик — звоните, ладно?

— Непременно позвоню,— пообещал я, решительно направляясь к двери.

— Или мы позвоним,— сказал Сергей Иванович. Оба они шли вместе со мной, чтобы еще раз пожать мне руку. Мы нежно простились, и я вышел, тихонько притворив за собою дверь. Перед этим я оглянулся. Они стояли рядом и смотрели мне вслед. Выглядели они сегодня внушительно: оба были в форме, с ромбами в петлицах и наградами, в новеньких ремнях и хорошо начищенных сапогах.

Над Садовой желтой гарью светилось небо, жара туманила перспективу, и бешено спешащие машины кучей заворачивали на Маяковку, стараясь прорваться на Брестскую, пока пешеходам не дали зеленый.

Жена была дома, она сидела на кухне, перед нею лежал английский роман и стоял стакан чая с молоком.

— Идем,— сказал я.— Собирайся. У нас уже нет и не будет времени.

Мы вышли на Страстную. Холод перед рассветом был лютый, я снова чертыхнулся: несмотря на мои настроения, жена оделась слишком легко. И, конечно же, брюки она надела старые! Вот порвутся здесь на третий день, что будем делать тогда?.. Но объяснить ей это было невозможно.

— Давай пойдем...— она показала туда, где у края площади уже собиралась небольшая толпа. Там вывешивали сегодняшние «Ведомости». Времени у нас уже оставалось немного, но на минуту подойти мы могли.

Однако протиснуться к газете не удавалось. Стоящие сзади переговаривались:

— Что там сегодня?

— Вроде ничего интересного... Только, говорят, «Тайная биография генерала» сильная...

— Так и называется? Ну, они дают...

— Подумаешь, называется... Они там пишут, что он в партии состоял! Раскопали... Вроде только в девяностом вышел... Даже в райкоме каком-то работал.

— Не может быть. Кто б им позволил такое писать... А еще что?

— Отрывок из старой какой-то рукописи. Не то в восемьдесят восьмом написано, не то в шестьдесят восьмом... А, говорят, сильно написано, как будто вчера, про нас... «Невозвращенец» называется, что ли...

— А написал кто?

— Не помню...

Пробиться к газете я так и не смог. Да мне и не очень хотелось: я точно знал, о каком отрывке речь.

— Ну, наслушалась? — я взял жену под руку.— Пошли, пошли, нечего здесь больше делать.

Мы прошли к Тверской метров десять, когда я понял, что и на этот раз я ухватил счастье за самый последний, ускользающий поручень. Позади раздался шум, мы обернулись...

Толпа у газетного стенда даже не успела дрогнуть. Со стороны Большой Дмитровки раздался частый топот — и в мгновение все читающие оказались окружены плотным кольцом набежавших «витязей» в черных поддевках. В руках у каждого был аккуратно выструганный, светящийся в темноте свежим деревом кол. Кольцо стало сжиматься, как бы выдавливая из себя время от времени редких удачников, раздались негромкие приговоры:

— Жид... жид... жид... так, крещеный, необрезанный, выходи... жид... опять

жидовка... русская? «Слово о полку» читай. Сколько знаешь... так, врешь, мало помнишь, стой... жид, жид, жид...

Мы свернули на Тверскую.

В это время где-то вдалеке, в стороне Рогожской и Владимирки раздался звук, рванулся вверх — и тут же распался на эхо, несущееся со всех сторон.

Жена остановилась, в ужасе оглядываясь, поднимая голову к старым облакам на светло-лиловом небе.

— Что это? — спросила она.— Воздушная тревога? Зачем же мы сюда бежали, здесь хуже...

— Просто ты уже забыла,— я крепко прижал ее руку, ей трудно было привыкать.— Это обычные заводские гудки. Видишь, короткие? Значит, сегодня стачка продолжается и за Москву-реку не пройдешь — на мостах танки...

Было уже почти светло. По середине улицы ехали тяжелые грузовики под брезентом, в них сидели пятнистые солдаты. Вся колонна постепенно втягивалась, сворачивая в Чернышевский переулок.

— Куда это их? — жена оглянулась.

— На молебен, наверное, к Воскресению на Успенском,— я не вдавался в подробности, постепенно сама освоится.— Перед отправкой в Трансильванию... Как положено: полковой молебен за победу православного оружия... Идем, идем, надо спешить.

Мы подошли к площади ровно в половине восьмого, в проезд между музеями уже почти невозможно было втиснуться. Отсюда толпа, заполнявшая площадь, казалась сплошной и аморфной, но я знал, что сверху, если бы можно было взглянуть хотя бы с одной из башен или с собора, стали бы видны кольца и извивы этой очереди, плотно слипшиеся зигзаги...

Вместе с боем курантов толпа шарахнулась и отступила, мы едва успели отскочить, чтобы нас не смяли. Теперь мы снова оказались на Манежной. Я знал, что сейчас происходит: это со стороны Маросейки несется кортеж.

Вот они влетели на площадь — семеро всадников клином, на одинаковых белых конях, в форменных белых полушубках, а следом — одинокий танк, в белой же зимней окраске, с ворочающейся вправо-влево, на толпу, башней. Вот засвистела охрана у Спасских ворот — и все, проехали, скрылись... Рабочий день генерала Панаева начался.

— Это правда, что его сопровождают всадники? — спросила жена.— Почему?

— Горючего нет,— ответил я. Про всадников она уже успела услышать от кого-то...— Тише... Сейчас объявят.

Над площадью раздался мощный радиоголос:

— К сведению господ ожидающих! Сегодня в Центральных Рядах поступают в выдачу: мясо яка по семьдесят талонов за килограмм, по четыреста граммов на получающего, крупа саго по двенадцать талонов за килограмм, по килограмму на получающего, хлеб общегражданский по десять талонов за килограмм, производства Общего Рынка — по килограмму, сапоги женские зимние, по шестьсот талонов, производство США — всего четыреста пар. Господа, соблюдайте очередь! Участники событий девяносто второго года и бойцы Выравнивания первой степени имеют право на получение всех товаров, за исключением сапог, вне очереди. Господа, соблюдайте очередь!..

— Идем,— жена дергала меня за руку.— Идем, ты же знаешь, я боюсь толпы. Как-нибудь проживем?

— Проживем,— согласился я, и она удивилась, что я не стал спорить, даже засмеялся.

Мы пошли домой — пошли вверх по Тверской, свернули на Неглинную, потом в Петровские линии... Ветер утих, тонкий снег под первым же утренним солнцем быстро таял, заливая разбитый асфальт неглубокой водой. Мы шли вон от площадки,

к которой я добирался всю ночь и добрался живым только чудом. Но жена не знала этого — она ведь шла только от Страстной...

Обгоняя нас и навстречу шли люди, среди них все больше попадались в одинаковых телогрейках защитного цвета. Это были беглецы из Замоскворечья, из Вешняков и Измайлова, из рабочих районов, где уже вовсю орудовали «отряды контроля» — боевики Партии Социального Распределения. Там отбирали все до рубашки и выдавали защитную форму. Там у проходных бастующих второй месяц заводов варили в походных кухнях и разливали бесплатный борщ. И иногда с котелком в руках в очереди появлялся сам Седых, могущественный глава Партии, легендарный рабочий лидер...

— Проживем,— сказал я, сунул руку в карман куртки и вытащил твердый бумажный прямоугольничек. Телефон, адрес... «...Если захотите изменить свою жизнь — милости прошу...» С трудом перегибая толстую бумагу, я мелко изорвал карточку и швырнул обрывки на водосток. Половина из них тут же унеслась в решетку вместе с талой грязью, остальные поплыли вдоль тротуара...

— Смотри,— сказала жена,— какая странная машина.

Я поднял глаза. От дальнего перекрестка нам навстречу медленно ехали разбитые «Жигули», правого крыла у них не было совсем, левое было смято, по переднему стеклу разошлась густая сетка трещин. За рулем, как всегда щурясь, сидел Игорь Васильевич. Сергей Иванович, сидящий на втором переднем месте, высунулся в боковое окно и укоряюще грозил мне пальцем. В руке он держал сильно ободранный никелированный «тэтэ», поэтому грозить пальцем ему было неудобно, приходилось снимать этот довольно пухлый указательный палец со спуска, сильно выставлять его в сторону и качать всей кистью с большим тяжелым пистолетом.

Я покосился на жену. Близоруко щурясь, она присматривалась к едущим навстречу. Волосы из-под вязаной шапки выбились, очки слезли почти на самый кончик носа, неистребимый румянец пылал на щеках... И здесь у нее был всегдашний вид посторонней. На месте она была бы, конечно, только там, куда звал нас ночной барин... Там пьют чай с молоком, читают семейные романы и не признают открытых страстей. Скучно, но достойно. Что ж, телефон я вспомню, если понадобится...

— Это твои знакомые? — спросила она.— Кто это? Из вестника? А что у него в руках? Ну, что ты молчишь? С тобой невозможно разговаривать...

— Знакомые,— сказал я.— Но здесь я их почему-то совсем не боюсь... Здесь все будет нормально. Главное — что мы уже не там.

«Жигули» подъехали совсем близко, Сергей Иванович стал опускать руку. Я втолкнул жену в нишу, мимо которой мы как раз проходили. Когда-то здесь, наверное, стояла каменная ваза, теперь ниша пригодилась для человека.

Я толкнул ее — и рухнул на землю, уже расстегнув кобуру под курткой, уже готовый. Здесь я их совсем не боялся. Здесь я привык и в случае опасности успевал лечь и прижаться к земле.

Май-июнь, 1988

6 8 ИЮН 1989 Б 28703

По следу исчезнувших

ВСЕСОЮЗНАЯ ордена „ЗНАК ПОЧЕТА" НИЖНАЯ ПАЛАТА 1989 г.

(Может быть, окончание)

Вот так вас выводят за круг, непроницаемо окольцовывающий ведомство. И у этого кольца — ни начала, ни конца. Не входите туда вооруженные только терпением и жалобой, умоляем! Ибо люди, создавшие кольцо,— от почтальона у вас в квартале до начальника всего ведомства в Москве, не считая рангов, чинов и зарплаты, составляют корпорацию, которая от конечного продукта (в нашем случае — от выполненной почтовой услуги) никоим образом не зависит; от нас с вами, их одевающих и кормящих,— тоже. И потому в почтовом ведомстве может работать любой непрофессионал, ибо он мнит себя безответственным перед нами.

Симферопольский почтамт редакции журнала «Искусство кино»

Убедительная к Вам просьба выслать в наш адрес наложенным платежом журнал «Искусство кино» индекс 70402 № 1 в количестве 1 экземпляра, в связи с его утратой из почтового ящика и возникшей жалобой подписчика.

Зам. начальника почтамта *О. П. Щербак*

Глава IV. Давайте рвать круг

Подозревать в О. П. Щербаке непрофессионала у нас есть небеспочвенные основания. Заместитель начальника почтамта обязан знать, что практически весь тираж журнала, любого журнала (примерно сотню экземпляров редакция покупает авторам за их деньги), комплектуют на полиграфическом комбинате в два блока: один — «Союзпечати» для киосков, другой — почтовому ведомству для доставки подписчикам. А если он этого не знает, чему его письмо свидетель, то как судить о его квалификации?

Есть у нас с вами основание (подозрение), как бы сказать поинтеллигентнее, в лукавстве указанного письма (или его автора?). То есть, вернее, в желании сбить нас со следа. Пропал № 1 журнала, то есть произошло это в январе или, с учетом привычной медлительности советской почты, в феврале, ну, может статься, и в марте. А письмо в редакцию датировано 24 апреля. Ни один криминалист теперь не установит, где пропал номер — «на сортировке», «в ящике подписчика» или в пути между почтой и ящиком. С этой стороны у О. П. Щербака (или безымянных почтальона, сортировки, упаковки?) — полное алиби. И по части «принятия мер» — тоже алиби. Подписчику откуда знать, что у редакции нет запаса журналов, чтобы покрыть все потери (или покражи, или ошибки?) почтовой связи?

Так вот, давайте-ка рвать круг, в который загоняют нас с вами О. П. Щербак со товарищи.

Глава V. В суд!

Если вам не доставили журнал, пишите заявление. Но не почтовому начальнику, не редакции или Союзу кинематографистов, а в суд. Есть такой закон:

«...Кража или задержка газет и других периодических изданий, совершенные в вагонах, на почте, в исполкомах, сельсоветах и других учреждениях, ведающих их распространением, из государственных киосков, магазинов и вообще по пути к читателю является деянием социально опасным, т. е. наказуемым преступлением...»

Из разъяснения Верховного Суда РСФСР 1925 г.

Если суд не примет заявление, пишите нам. Детектив будет возобновлен, и дело с помощью гласности мы с вами доведем до благополучного завершения. С ведомственной бюрократией не надо церемоний. Она нежного обращения не понимает.

Впрочем, ждем ваших писем при любом исходе дела, поскольку это позволит на практике проверить уровень правосознания в судебной власти. Очень интересный эксперимент!

THE BEATLES

Индекс 70402 Цена 1р30к

ИСКУССТВО КИНО

В следующем номере журнала

Первый международный смотр неигрового кино "Место встречи изменить нельзя" – репортаж о фестивале актерского искусства "Созвездие-89".

Постмодернизм или игра в него – под таким углом зрения рассматривает режиссер Александр Митта состояние современного кинематографа, высказывая нелицеприятные оценки в адрес коллег, предъявляя счет кинокритике.

О проблеме вечных ценностей рассуждает в своей статье протоиерей Мень (отец Александр).

Рассказ о судьбе второй серии "Большой жизни" – жесткая критика картины Сталиным и ее последствия – еще одно свидетельство падения нравов во времена диктатуры.

"Доктор Живаго" – роман и фильм.

Начало публикации сатирической повести кинорежиссера Эфраима Севелы "Остановите самолет, я слезу", написанной в эмиграции.

Новый сценарий М. Хмелик, драматурга "Маленькой Веры", – "В городе Сочи – темные ночи".

6 89